CARLOS OSSA

El ojo mecánico

CINE POLÍTICO Y COMUNIDAD EN AMÉRICA LATINA



El ojo mecánico

Cine político y comunidad en América Latina

Carlos Ossa



Distribución mundial para lengua española.

Primera edición, FCE Chile, 2013

Ossa, Carlos
El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina / Carlos Ossa
Chile: FCE, 2013
224 p.; 13,5 x 21 cm. (Colec. Tierra Firme)
ISBN 978-956-289-119-6

© Fondo de Cultura Económica
Av. Picacho Ajusco 227; Colonia Bosques del Pedregal;
14200 México, D.F.
© Fondo de Cultura Económica Chile S.A.
Paseo Bulnes 152, Santiago, Chile

Registro de Propiedad Intelectual N° 236.389
ISBN 978-956-289-119-6

Coordinación editorial: Fondo de Cultura Económica Chile S.A.
Diseño de portada: Macarena Rojas Líbano.
Imagen de portada: Fragmento fotograma, film "Memorias del subdesarrollo".
Diagramación: Gloria Barrios A.

Impreso en Chile – Printed in Chile

ÍNDICE

Agradecimientos

Un libro parece ser una realización, un logro, el término de algo cuajado en otro momento y que se decidió concluir. La verdad es que no, este texto es la suspensión, el retiro, la defensa contra una vida malograda, enfrentada a su acontecer y vista como descalabro. Pero no importa, aquí está unido a todos los que hicieron posible su aparición. Mis agradecimientos por varias razones a Sergio Rojas. A Rodrigo Zúñiga por su apoyo. Álvaro Cuadra, Darcie Doll, María Eugenia Brito por su tiempo y generosidad. A Pablo Corro por la deferencia y a Federico Galende por el detalle. En especial a Felipe Aburto, editor de Fondo de Cultura Económica Chile, cuya fina inteligencia confió en estas páginas.

A mi querido Felipe flotando entre nosotros y a mi hermosa hermana, Ximena, que vive con tanta fuerza las distancias forzadas.

A todos los demás muchas gracias...

INTRODUCCIÓN

Atravesar una frontera es oponerse a la identidad dada y refutar la construcción histórica que impone un relato único de las cosas. Atravesar la nación con imágenes *marginales* es interrumpir la certeza de los vencedores y desordenar las iconografías del poder. La pretensión de un cine político latinoamericano estaría marcada por esta voluntad: cruzar la representación con relatos borrosos, estacionados por fuera de los bordes visuales, aconteciendo sin un guión festivo, más bien, exigiendo una zona para traer desde lo distante la *comunidad de los vencidos*. Sin embargo, esta utopía fílmica parece afectada por el propio objetivo que busca: construir la comunidad es afianzar un cuerpo unitario que expulsa de sus límites toda visualidad diferida, errante y patética. ¿Qué cine puede resolver esta aporía?

En el contexto de los años sesenta y bajo el rótulo de vanguardias cinematográficas, distintos proyectos intentaron *liberar* de la invisibilidad a los pobres, ciegos, huérfanos, anónimos de la modernización capitalista y el neocolonialismo. Restituir sus huellas despreciadas e imaginar un nuevo comienzo, sirvieron de pauta para inventar varios realismos capaces de contener la heterogénea multitud que salía de los pozos, los latifundios, las religiones, los espectros o la ciudad bizarra. ¿Qué nombre utilizar para llamar a los *invisibles*?

*El ojo mecánico** –título que cita un oxímoron– es el intento de revisar una época habitada por la furia política y la fascinación estética. Un trabajo provisorio dedicado a examinar un archivo disímil de imágenes que pretendían realizar el encuentro entre el pasado, sin escritura de los humillados y un presente revolucionario que sugería una modernización hecha con los textos de la subjetividad latinoamericana. Interpretar lo pretérito que no está en ningún documento, garantizar su aparición y dar forma sensible a una humanidad hecha escombros por la letra, el positivismo, la colonialidad y la comunicación, explican en parte el proceso fílmico de la época: discontinuo y militante; experimental y doctrinario; voluntarista y racional; esquemático y analítico. Hablamos de un movimiento difuso, a pesar de estar unido a cierta vocación programática y partidaria, de una geografía visual difícil de clasificar porque:

> Los caminos por los que transitó el cine político han variado de acuerdo a la historia de los diferentes países y a la historia del campo cinematográfico. Para algunos autores y movimientos, el compromiso social y político no aparecía tanto en el tema a tratar, sino en cómo expresar determinado imaginario a partir de un compromiso con el lenguaje audiovisual. Esto permite identificar un cine político que presenta un carácter plural; desde el que propugna las manifestaciones más explícitas, coyunturales y 'panfletarias', hasta el que, desde una perspectiva conceptual crítica y de transformación social, apunta a 'politizar el lenguaje

* Este libro tiene como antecedente el proyecto regular FONDECYT Nº 1130654, año 2013, relacionado con los temas de visualidad, política y comunidad.

> cinematográfico', haciendo de éste el objeto principal del cambio (Velleggia, 2009: 124).

Del mismo modo, las historias contadas en filmes chilenos, argentinos, brasileros, cubanos y colombianos del periodo, quedan interdictas ante una dificultad casi irresoluble: los *invisibles* no fueron considerados en las escrituras de la nación; tampoco ilustraron la cultura moderna y carecieron de una gramática que recogiera sus modismos. En buena medida no eran lenguaje, cultura y política. ¿Cómo identificarlos? El pueblo es una categoría institucional y gremial; la nación es un artefacto histórico donde viven los mártires y los héroes; la sociedad es el hogar sociológico de las clases medias y el Estado el padre barroco que observa el jardín desde su palacio inaccesible. En cierta medida la noción de comunidad, aunque nunca se explicitó del todo en la cinematografía de los años 1968 al 1975, subyace como una pátina negra impregnada en las imágenes dialécticas, revolucionarias y pedagógicas. El significado que adquirió fue problemático, incluso ficticio. No podemos decir nada conclusivo, salvo observar el desfile imperfecto de unos filmes tratando de romper esquemas patrióticos y hollywoodenses, para imaginar un tiempo de colisiones entre materialismos y mesianismos donde los detalles son la hebra narrativa de quienes –hasta ese momento– no tenían un fantasma fotográfico y estereoscópico.

De esta manera, el concepto de comunidad usado en este libro se restringe al debate moderno y no a sus dimensiones genealógicas; por ello se contextualiza en el ámbito de su vínculo con la estética y las maneras de reflexionar su acontecer en el cine, lo que implica hacer mención a las escenificaciones de un "nosotros" previsto en la *aesthesis* de la monumentalidad y en las poéticas críticas

que interrumpen la forma jurídica de la explotación. Es necesario indicar que el peso de la noción de comunidad tiene una ubicación histórica litigante, puesto que se introduce en una ideología modernista cuyo desdén por las defensas esencialistas es notorio, pero a su vez alimenta un deseo de retorno de esas esencias con ánimo autoritario:

> Ni siquiera la perspicaz e impresionante exposición de los Límites de la comunidad en términos normativos, realizada por Helmuth Plessner (2012) desde un espíritu liberal para prevenirnos contra la tendencia de acrecentar los rasgos comunitarios en detrimento del ámbito social, pudo evitar que dicho concepto se viera ulteriormente sobrecargado con el explosivo material de las esperanzas y las nostalgias políticas. De tal manera que, finalmente, la categoría de comunidad se ve totalmente despojada de su contenido sociológico para quedar convertida en un Leitmotiv ideológico del nacionalsocialismo, que conduce hacia la representación de una identidad colectiva de los alemanes fundada biológicamente y que resulta decisiva para franquear el camino a la segregación totalitaria de cuanto sea foráneo [...]. Coloca muy alto el umbral que debe atravesar el concepto de comunidad, dentro del ámbito lingüístico alemán, antes de poder ser aplicado a las cuestiones contemporáneas (Honneth, 1999: 5).

Establecer una relación entre el concepto político de comunidad y el realismo cinematográfico[1] como operación y

[1] André Bazin definió –en una larga y dispersa escritura– el sentido del realismo cinematográfico, a partir del análisis de los modelos de composición, los movimientos de cámara y las formas de montaje como factores propios de la realidad física. De esta manera no les dio

discurso estético, obliga a recortar la escena de análisis a un grupo privilegiado de filmes cuyo fundamento, evidente o no, es desalojar una cubierta propagandística y discutir la vacilante constelación entre visualidad y acontecimiento. De esta forma, a pesar de existir una matriz sociopolítica en las obras fílmicas, no hay una ventaja para alcanzar un estrado o producir una acción. De acuerdo al lenguaje político, la comunidad se puede entender como un deber que se comunica (*numus* la ley de la gente y *com* la palabra que la refiere). ¿Podría el cine político modificar la ley con una crítica a su formalidad y festejar a la comunidad detenida fuera de la representación? Bajo este predicamento, el arte realista del siglo XX se divide en opciones figurativas sumisas a lo evidente o en querellas simbólicas contra la institución. Se trata de algo complejo: mostrar la realidad como un deber o una imposibilidad.

Un realismo como el socialista sería un arte del deber y un arte crítico lo sería de la imposibilidad. Sin caer en una dicotomía forzada se puede plantear la tensión permanente en el realismo entre la imagen moral y la imagen experimental. Es decir, el realismo entendido como un espacio fronterizo que se mueve por aporías o refutaciones basadas en una lógica dual: un lenguaje referencial que celebra la presencia objetiva de la historia y un lenguaje desconstructivo que cuestiona la nitidez de la superficie buscando el referente negado. Así, la comunidad en el arte resulta de un juego estético-político definido por la singularidad de unas imágenes que destruyen el canon y confeccionan las figuras del *cualsea* (Agamben, 1996).

---

sólo una valoración estilística, los entendió como existencia fenoménica compartida. El cine –dirá el autor de *Jean Renoir*– es el arte de la realidad porque produce la huella mecánica de la misma al interpretar sus diferentes niveles de verdad.

La teoría cultural se politiza y las revoluciones tecnológicas se masifican provocando ruinas en las narratividades de la identidad. La comunidad se transforma en una *metáfora visual* cuya función cognitiva, nos dice Carlos Rincón (2001), es el desciframiento de las prácticas de apropiación y circulación cultural como de la representación de esos procesos en discursos específicos. El cine político no puede exhibir una realidad dada, tiene que imaginar su afuera, recuperar la fuerza que controla a la vida social y "denunciar" el mecanismo opresivo con el que se deleita.

La comunidad es un *relámpago esférico* –parafraseando a Walter Benjamin– que impone un solo horizonte de identidad, en algunos casos defiende al patriarcado y la beatificación, y en otros al indigenismo y la hibridez folclórica. Así, los filmes detonantes de figuras comunitaristas hablan de la construcción de conexiones etnográficas disidentes de las estéticas metropolitanas; revalorización de oralidades indignas para el canon literario; rupturas de profundidad de campo distantes de la tradición pictórica; presencia lúdica de la música popular sin huella docta; validación de lo mítico-religioso ante lo racional-abstracto. El extravío y la otredad se podrían considerar los recursos epistémicos de las prácticas culturales y artísticas latinoamericanas. Su reiteración en las obras indica la conflictividad siempre abierta que vuelve a insistir por nombres distintivos: mestizaje, transculturización, hibridez, subalternidad. No es posible atender la extensión de estas cuestiones y sólo se consignan para los fines descriptivos de capítulos o argumentos, sin embargo parece adecuado dejar constancia sobre estas polaridades que viven en la visualidad bajo diversas vestiduras. Interesa desmarcarse de cierta repetición temática que insiste en definir el cine político estudiado, en atención a dos lecturas:

a. el compromiso con la realidad histórico social;
b. la lucha anticolonial y la emancipación política.

Al establecer ambos criterios como los determinantes de la producción cinematográfica de los años 1960 y 1970, se reduce todo a una especie de maniqueísmo panfletario versus un formalismo crítico. La politización del arte adquiere preeminencia y para justificar su especificidad contextual se defiende un cine de vanguardia con estrategias propias. Al tratar de analizar los fundamentos escópicos de una cinematografía militante comprobamos vacíos, reiteraciones analíticas y simplismos teóricos. La producción es descrita sólo en base a sus conflictos institucionales, autonomías partidarias, realismos convincentes y apropiaciones antropológicas de los dispositivos. La comunidad es un objeto visual que tiende a simplificarse en la figura del pueblo, los pobres o los revolucionarios.

El conjunto de filmes examinados son representativos de las guerras culturales, es decir, de los litigios por controlar el sentido y dotarlo de una razón fenoménica (registro duro de lo real) y una poética dialéctica (historia simbólica de la rebelión). Las estructuras fílmicas son divididas según el contenido y la forma, siguiendo una práctica analítica propia del debate y las definiciones sobre el artista latinoamericano y su tiempo. Es reiterativo leer en los análisis sobre el tema una división entre la función referencial y la autonomía artística; entre ambas la operación discursiva, consciente de su misión crítica, se manifiesta como la astucia estética de los realizadores cinematográficos. Recuperar el pasado de los invisibles motivó un cuestionamiento de los esquemas de la temporalidad moderna y abrió paso a las ideas de cambio, resistencia y complejidad. La noción de comunidad es conceptualizada asumiendo, sólo en parte,

su definición institucional y origen europeo. Por lo mismo, más que traducir sin conflicto el vocativo, se intenta determinar ¿qué tipo de ente político termina siendo en el cine del periodo?

Por una parte se comprueba la urgencia militante por hacer imágenes documentales que –*limpias* de mediatización– muestren las condiciones de vida. Esta perspectiva presente en muchos filmes se basa en una especie de concepción inmanentista, donde el dispositivo cinematográfico es encauzado a romper la obliteración cultural que niega a la sociedad explotada y expresa una verdad reconciliada con la historia de los invisibles. Según lo dicho, la realidad aguarda a la imagen verdadera que nace del compromiso y el giro ideológico. Articulados ambos por una visión antagonista pueden, entonces, producir un cine capaz de hacer una grieta en el régimen representacional y vaciar las convenciones al incorporar los cuerpos sin estrellas de los malnacidos. El desorden ontológico de los muchos, fundamento de la ley contra ellos, es revertido en energía revolucionaria por una praxis que reúne a todos en la semblanza de una utopía.

El cine político puede distinguirse por las inscripciones que intenta realizar y los desiguales resultados obtenidos. Supone descubrir-describir un resto social insubordinado, resistente a cualquier disciplinamiento, cuyo concepto e iconografía no es traducible a imágenes consensuales, corporativas y clasistas. Sin embargo, entiende la dificultad estética de encerrar esa cualidad en un sentido prefigurado, debido a la evaporización del signo insurgente al ser recibido por un huésped semántico ya institucional. ¿De qué manera llevar a las imágenes los episodios liberadores de una comunidad sin silueta?

El primer capítulo propone un marco explicativo sobre la *communitas* a modo de un objeto sacro e incómodo que

transfiere poderes de creación y autonomía. Lo desconocido se convierte en luz y otorga un rostro duradero a un pueblo, raza o nación. La presencia de un nosotros idéntico –en medio– de las retóricas del cambio y lo efímero obliga a repensar las conexiones entre arte y poder. La vida moderna tendría varias formas de organización y no todas serían lineales y progresivas. En este plano el cine político refleja y recrea una sociedad trágica, esperanzada en lograr la unión de los iguales o la convivencia de los diferentes. Es una dicotomía inscrita en el texto del arte y la vida cotidiana.

El segundo capítulo explora claves de lectura sobre arte, política y comunidad, partiendo de una escena inevitable: la tensión entre arte totalitario y vanguardista. La confrontación entre dos visualidades encerradas en obsesiones de realidad y trascendencia. La imagen es un objeto epistémico, pues gracias a su manipulación y reinvención puede agregar pedazos de tiempo a la realidad proyectada. Esta ventaja la convierte en un bien político deseable y necesario donde se escenifican las producciones de un poder ensimismado con la monumentalidad y el fin de la historia, asimismo como una voluntad artística crítica abierta a descubrir el mundo, más allá de los imaginarios técnicos y biopolíticos. El cine experimental es un intento de eludir la reclusión de la sensibilidad y el pensamiento en las reglas militarizadas de la representación.

Por su parte, el tercer capítulo examina la "gramática" cinematográfica y antropológica del cine de los años 1960 y 1970, para remarcar la ausencia de un modelo único y una narrativa confesional. La vanguardia cinematográfica desarrolla un proyecto visual contradictorio: convertir a la multitud en el agente ético que conoce el destino de la verdad. La multitud vive en el cine como reflexión y

acción creadora indispensables para la aparición de una utopía popular.

El cuarto capítulo propone la derrota visual de la comunidad y la creación de un archivo fílmico itinerante, donde se encuentran edades, mapas y lenguas dispersas susceptibles de informar –todavía– de un acontecimiento incompleto: la iconografía política de América Latina. Revisar el efecto disonante de filmes que no intentan pedagogizar, sino descubrir el pulso imperceptible de unos pueblos que han sido convertidos en maquetas escenográficas, en instrumentos retóricos para justificar la imagen y su protuberancia técnica.

Un apéndice en lugar de una conclusión cierra este libro ¿por qué? No hay modo de imaginar o hacer traducciones inmediatas de aquellos ya en retirada. En cambio podemos dejar constancia de unas imágenes que guardan la supervivencia destrozada de unos pueblos en ruinas, de unos pueblos que faltan.

Así, el *ojo mecánico* es una pequeña obra centrada en mirar aquella escritura disconforme y huérfana que circuló en los años 1960-1970, intentando diagramar un proyecto de lugar antes que la tormenta refundacional del capital borrara los cuerpos y dejara los signos.

I. SEMÁNTICAS DE LA COMUNIDAD

"En resumen, dar a la masa su porción como colaboradora en la obra artística, o a que la obra de arte se realice en el espíritu con la plenitud que el instrumento le niega"

Somos, Arturo Uslar Pietri

No hay una definición de comunidad que pueda sostener las contradicciones de su nombre. Su historia abre tantos flancos como posibilidades de cierre se imaginan.[1] A ratos parece ser el lugar adánico donde los seres humanos conviven sin temor, y en otros, el mito cohesionante de la violencia totalitaria. En la antigüedad era la sustancia invisible que reunía a todas las formas de socialización (*koinonía*); en el renacimiento es el idealizado régimen de la vida libre; en la contrarreforma la unidad celestial que guiaba a los hombres a su encuentro con la divinidad (*ekklesía*).

[1] El texto revisa la perspectiva moderna y sus dimensiones estéticas. No considera la importante y larga tradición de la comunidad desde la comprensión cristiana con sus *arche* y *thelos*, más bien se ubica en el ámbito del siglo XX, donde tiene mayor repercusión *volk* y *ethos*, que son los contenidos manifiestos a los que refiere el cine político y determinan el análisis de las obras fílmicas latinoamericanas de los años 1960 y 1970.

Será la filosofía política moderna quien desustancializa el concepto y lo transforma en efecto de conjetura y modelo de certidumbre. Thomas Hobbes y Baruch Spinoza lo vinculan con el derecho natural y le arrebatan su valor sustantivo al cuestionar a la naturaleza como fundamento explicativo de la vida social. De esta manera se convierte en un dispositivo político capaz de sugerir distintas formas de asociación, pero todas regidas por la ley escrita: la comunidad se separa de lo teológico sumándose a lo jurídico.

> De hecho, la comunidad de los hombres había quedado librada a sí misma, una vez desligada del vínculo religioso que le había conferido su consistencia (jerárquica, hierática y transida de miedo), e iniciada una historia de autoproducción, necesariamente común, de la humanidad tanto genérica como singular. Pero todo sucedió como si la historia no pudiera esperarse a sí misma, como si no pudiera diferir la producción de la figura por venir y se apresurara a acuñar su medalla como la de un prototipo ya dado, un símbolo disponible para fijar la medida común (Nancy, 2007:11).

Vivir juntos es posible bajo la tutela de un contrato, cuya función simbólica es hacer manifiesta la seguridad y el bien compartido. Jean-Jacques Rousseau afirma que ese contrato es forzado a realizarse para superar la culpa originaria que impide a la comunidad restituir el eco ontológico de su inocencia, debido a que nace bajo el signo de la negatividad de la historia. A su vez, Immanuel Kant hace del estado de derecho el principio instituyente del pensamiento, cuya voluntad depende de una ley esencial. Los hombres y mujeres participan de relaciones marcadas por el conflicto

entre lo sensible y lo inteligible que sólo se resuelve en la exigencia de una nueva universalidad.

De acuerdo a Johann Fichte, la sociedad es el conjunto de individuos libres-racionales que usan la ley y evitan la fuerza. El romanticismo intenta una conceptualización diferente a esta línea contractualista-societal, convencido de la existencia de un ideal común anterior al ethos técnico: la *recristianización del mundo* y *el individualismo trascendental*. La comunidad está grabada en la imagen estética porque su forma es instituida por el lenguaje de lo sublime. El arte proyecta el *volkgeist* (el espíritu del pueblo) a través de alegorías que eliminan el desacuerdo entre pasado y presente, convirtiendo a la historia en un repertorio de acciones redentoras y juicios revolucionarios. El origen de la comunidad es iluminado por la lengua y ella opone la familia al contrato; la intuición libre al razonamiento despótico; la experiencia poética a la vida material; la sangre al pragmatismo. Es Heine quien propone una respuesta a la pregunta:

> ¿Qué fue la escuela romántica en Alemania? No fue ni más ni menos que el nuevo despertar de la Edad Media, tal como se había manifestado en sus cantos, en sus obras plásticas y arquitectónicas, en el arte y en la vida. Esta poesía había surgido del cristianismo; fue una pasionaria que brotó de la sangre de Cristo. [...] Es aquella extraña flor de colores especialmente indefinidos, en cuyo cáliz se ven retratados los instrumentos del martirio que fueron utilizados en la crucifixión de Cristo: martillo, tenaza, clavos, etc.; una flor que no es en absoluto fea, sino sólo macabra; cuya visión incluso provoca en nuestras almas un siniestro placer, al igual que las sensaciones espasmódicamente dulces

> que surgen del dolor. Desde esta perspectiva, esta flor sería el símbolo más apropiado del cristianismo, cuyo más espantoso atractivo consiste precisamente en la voluptuosidad del dolor (2007: 41).

La dialéctica hegeliana –nos dice Helmuth Plessner (2012)– describe la unidad social como resultado de una política del advenimiento. La comunidad no es algo dado, ocurre gracias a la avenencia e intensidad afectiva de tres esferas de sociabilidad. La *familia* reúne a los sujetos dispuestos al amor mutuo, en cambio la *sociedad civil* los congrega en nombre de la libertad negativa procurada por contratos económicos y sólo en el *Estado* habitan quienes aún siendo diferentes mantienen un compromiso con la saga del espíritu devenido ley universal.

Así, la idea comunitarista no descansa sólo en el fuero político, debido a que su enigma semántico quiebra la homogeneidad e irradia significados dispares, míticos, racistas, entrópicos o funcionales. Pero además se convierte en el plexo crítico contra la secularización y sus modos de sometimiento (liberalismo romántico); invocación cultural para redimir el material estético aprisionado por la mercancía y la enajenación (pensamiento crítico); invocación solidaria a la colaboración entre individuos contra la represión estatal (anarquismo); retorno mesiánico a la historia del amor por la tierra, la madre y el hogar (corporativismo nacionalista); memoria libertaria reprimida por el escepticismo irónico (vanguardias políticas); edad utópica fundada en la igualdad expresiva (vanguardias artísticas).

En el contexto del siglo XX, el concepto de comunidad se diluye en las ambigüedades de la estetización política y en muchos casos la historia y la teoría del arte la definen como un expediente propagandístico de los movimientos

realistas. La tesis sobre la reproductibilidad técnica, base argumental de la Escuela de Frankfurt, confirma la disolución de la singularidad en la marea de lo mismo y convierte las metáforas del tiempo en signos de producción. El trabajo tiende a repetir la leyenda del capital y fingir que –en ella– las masas encuentran la novela de su libertad. La velocidad de la modernización con sus artefactos de conquista material y simbólica parece desalojar cualquier forma aurática de sentido y las imágenes envuelven al presente en la clausura y el programa. La mímesis ilustra la reproducción del orden social y su lengua estética celebra el pacto entre el arte y las reglas académicas. Por su parte, el Estado construye un nacionalismo *coral* recurriendo a la teatralización de la existencia con el objeto de mantener a las "masas" cerca de la movilización y la frontera. De acuerdo a Max Weber, el Estado impone un conjunto de reglas racionales positivas destinadas a controlar el lucro irracional. La gobernabilidad descansa en la promesa de una expectativa de ganancia resultante del juego de recíprocas probabilidades de cambio. De esta suerte, el pueblo es una combinación de expectativas pacificadas por el Estado, que mediante el monopolio de la fuerza coordina las relaciones sociales en aras de la producción y expansión capitalista.

El consenso necesario para lograr tal propósito, exige inventar un espacio representacional donde los asalariados sientan que los tratan como seres libres: la *comunidad*. Pero su condición de población económica los detiene en el ámbito de la racionalidad burocrática, donde cumplen una función productiva. ¿De qué modo –sin destruirse– pueden coexistir estas dos figuras antagónicas y determinantes del autónomo y el autómata? ¿Sería aceptable pensar que la estetización de la política intentó ser la respuesta a la crisis del liberalismo decimonónico, incapaz de aceptar el doble

carácter de la masa alienada y el pueblo transformador? ¿Es una política deliberativa, crítica y reflexiva, la solución al esteticismo especular que encierra al poder en fantasías neoclásicas? En buena medida, las conexiones entre comunidad, estética y política no pudieron responder estas preguntas desde las tradiciones epistémicas. La realidad se aceleraba de tal manera que los lenguajes destinados a su interpretación colapsaban ante un vértigo y desplazamiento inéditos. La serena confianza en una cultura de niveles diferenciados e incomunicados entre sí, daba paso a un campo de contaminaciones simbólicas entre culturas populares, nacionalismos corporativos, modernizaciones tecnológicas y transgresiones artísticas. La convergencia de estos campos se produjo gracias a la coordinación (*gleichschaltung*) técnica del poder en las comunicaciones. La estética se convirtió en la explotación política de los instrumentos mediáticos y consagró una prosa de manipulaciones formales y mitos históricos. De este modo, los discursos unívocos adquirieron un protagonismo medular, pues eran fundamentales para fundir lo cotidiano con lo trascendental: líder y pueblo tenían un escenario eléctrico e implícito donde reunir en un solo motivo cuerpos, familias, destinos, identidades, artes y futuro.

Las comunicaciones poseían la autoridad para acercarnos al acontecimiento en tiempo real, y a la vez alejarnos del engranaje interno que él mismo revela. La distancia no es reducida, al contrario, es opacada por una simultaneidad que muestra al medio ocurriendo con los ropajes tecnificados de las circunstancias sociales. Las tecnologías reconfiguran la organización del tiempo y el espacio, logrando que oscilen entre la inmediatez desnuda y la lejanía difusa. La distancia parece ser vencida y todo goza de proximidad material y simbólica. Tanto las cosas como los

sujetos pueden salir de la oscuridad ritual y lingüística, y aparecer en las imágenes. Esta idea dota a la fotografía y el cine de una nueva proyección: acercar lo cotidiano al círculo del poder y administrar su difusión, a través de proyecciones ejemplares. El pueblo marchando en el fotograma es la alegoría de la comunidad, es decir del *acontecimiento que viene*.

> acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo [aufnahme] su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal como la presentan los periódicos ilustrados y los semanarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En esta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquella la fugacidad y la posible repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la rúbrica de una percepción cuyo sentido para o igual en el mundo ha crecido tanto que incluso es capaz de percibir lo irrepetible del acontecimiento por medio de su reproducción (Benjamin, 1989: 16).

La superación de la cámara oscura como modelo de observación, indica Jonathan Crary (2008), formó parte de un proceso de modernización que debía sustituir un régimen óptico por uno escópico. La cámara oscura exigía una comprensión lineal, fija e inflexible de la percepción y los objetos. Una sociedad de mercancías y sensaciones móviles requería un sistema dúctil y acomodaticio a las

El ojo ya no es el que predica un mundo real" (180). Johann Goethe, Arthur Schopenhauer, John Ruskin, William Turner, entre otros, dedican su trabajo a documentar la importancia de la percepción y demuestran que la cámara oscura impide una reflexividad sobre la misma al dedicarse a la traslación objetivante del pensamiento. La idea de una fuente de luz fija se pierde y el ojo es invitado a experimentar la variedad de canales, la distensión y el consumo simultáneo. Estas cualidades preparan a un observador que ocupa distintas posiciones ópticas y moldea la visión, de acuerdo a estados transitorios, distancias corregibles y puntos de mirada dinámicos. Las configuraciones subjetivas de la visión adquieren un estatuto diferente, ahora son una parte primordial de la estructura de la mirada humana, ofrecen autonomía sensorial al sujeto y dominio sobre el exterior, lo separan de la causalidad y le ofrecen un control didáctico del tiempo. Los análisis neurofisiológicos del siglo XIX sobre la postimagen –la presencia de una sensación en ausencia del estímulo– ratifican la soledad de la experiencia visual. Estos elementos sedimentaron teóricamente la unión entre imagen, temporalidad y cuerpo. Tres componentes sustantivos del cine y la política. Una nueva dimensión se hace evidente:

> El cuerpo, que había sido el término neutral o invisible de la visión, era ahora el espesor del que se extrajo el conocimiento sobre el observador. Esa opacidad palpable, esa densidad carnal de la visión apareció tan repentinamente que sus efectos y consecuencias totales no pudieron ser apreciados. Pero una vez la visión fue reubicada en la subjetividad del observador se abrieron dos vías entrelazadas. Una conducía hacia todas

las múltiples afirmaciones de soberanía y autonomía de la visión que derivaban de este cuerpo dotado de nuevos poderes, en el modernismo y otros. La otra vía conducía hacia una creciente normalización y regulación del observador, proveniente del conocimiento adquirido sobre el cuerpo visionario, así como hacia formas de poder que dependían de la abstracción y formalización de la visión (Crary, 2008: 194)

La organización de la mirada

El cuerpo y la ciudad se transforman en núcleo de disputa de las distintas concepciones modernas, pues en ellas los emplazamientos, las coexistencias, las residencias y los desplazamientos (Foucault, 2008) definen los "nuevos" límites de la representación y el poder. Las prácticas de vanguardia, las disciplinas estatales y las faenas industriales convergen en la misma dirección, cambiar a las masas en agentes, sustituir y doblegar esa materia hostil, siniestra, que permanece muda a los reclamos de la instrumentalidad e impide la aparición de un sujeto: el flâneur del arte, el héroe de la nación y el productor de la máquina.

El artista, el obrero y el soldado construyen la política de lo visible y reclaman imágenes seductoras, edípicas, utilitarias. Sin embargo, cada uno habita en una visualidad diferente y también excluyente. A pesar de lo anterior, el cine intenta reunirlos para eludir la conciencia de la fragmentación cívica en que viven. Para Jean-Luc Godard, el Chaplin de *Tiempos modernos* es idéntico al operario Ford filmado por Frederick Taylor. El capitalismo traslada la estandarización del cuerpo fabril al follaje del celuloide con la intención de justificar una intimidad productiva entre

trabajador y espectador, mostrando que la aceleración de la máquina, con sus movimientos limpios y a-figurativos, es igual a la gestualidad obrera. En cierto modo, sugerir una misma edad para la enajenación y la entretención:

> La mercantilización del cuerpo humano, mientras lo plegaba a las férreas leyes de la masificación y del valor de cambio, parecía en conjunto rescatarlo del estigma de la inefabilidad que lo había marcado por milenios. Desatándole de la doble cadena del destino biológico y de la biografía individual, el cuerpo se despedía, tanto del grito inarticulado del cuerpo trágico, como del mutismo del cuerpo cómico y, así, aparecía por primera vez perfectamente comunicable, íntegramente iluminado. En los bailes de las girls, en las imágenes de la publicidad, en los desfiles de las mannequins cumplía así el secular proceso de emancipación de la figura humana de sus fundamentos teológicos, que se había impuesto ya a escala industrial cuando, al inicio del siglo XIX, la invención de la litografía y de la fotografía había impulsado la difusión mercantil de las imágenes pornográficas: ni genérico ni individual, ni imagen de la divinidad ni forma animal, el cuerpo llegaba a ser ahora verdaderamente cualsea (Agamben, 1996: 33-34).

El cine marcado por su dependencia técnica es el eje de estas luchas, pues en su formalización, diseño y consumo habitan destinos opuestos: la capacidad crítica de interrupción (Vertov-Fischinger), la unificación imaginaria de las identidades (Griffith-Riefenstahl), el montaje industrial de la vida (Lang-Epstein). La ritualidad gubernamental, la disrupción estética y la serialización laboral encuentran en el cine relatos propicios junto a una demarcación conflictiva

que proyecta y a la vez desmaterializa a la comunidad o la iguala con la utopía, el trabajo o la nación. En los términos desarrollados por Joseph Bentham en su reflexión sobre el nuevo mundo carcelario y sus rendimientos económicos, podríamos decir que el Estado quiere convertir a cada camarada en un vigilante y el arte crítico transfigurar a los vigilantes en camaradas. Los cines nacionalista-industrial y vanguardista se enfrentaron a estas urgencias y ofrecieron dos maneras diferentes de organizar la mirada: la sumisión figurativa y la abstracción formal.

El difunto Matías Pascal (1924) de Marcel L'Herbier; *Anémic Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp; *Tormenta sobre Asia* (1928) de Vsévolod Pudovkin; *H20* (1929) de Ralph Steiner; *Anticipation of the Nigth* (1956) de Stan Brakhage; *La casa* (1961) de Louis van Gasteren; *An Eater* (1963) de Kazutomo Fuzino; *Los herederos* (1969) de Carlos Diegues; *Prato Palomares* (1970) de Andre Faria, son algunos ejemplos de radicalidad visual, antinarración, surrealismo, discontinuidad espacio-temporal que buscan la autorepresentación identificatoria. Antonin Artaud al referirse a las vanguardias dirá algo que resulta común a las cintas nombradas: "una profunda renovación de la materia plástica de las imágenes, en una verdadera liberación, en ningún caso azarosa, sino ligada y precisa, de todas las fuerzas ocultas del pensamiento" (1982: 18).

El Estado Nacional aspira también a realizarse estéticamente, una especie de obra de arte total: *gesamtkunstwerk*. El cine de propaganda reúne en la luz homogénea de la virtud soberana a una comunidad humana sin divisiones, compacta e inmunizada, cuya encarnación exige una completa transformación de la vida pública. La comunidad es concebida al modo de una subjetividad absoluta, un fin en el cual realizarse, el umbral y el borde donde se trazan los

límites de los seres singulares. La imagen adquiere valor histórico porque no está sujeta a la caducidad y el cine inventa objetos que dejan algo en el pasado para que éste lea en el presente su mensaje: no hay secuencia o progresión, sino la aparición de la totalidad de la existencia. Por ejemplo, el cine franquista –más allá de la megalomanía inquisitorial– cree en el poder de la imagen para restituir a la comunidad perdida, es decir la *ratio essendi* cristiana donde el ser humano no sufre la partición de su identidad. *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia y guión de Francisco Franco; *¡A mí la legión!* (1942) de Juan de Orduña; *España Heroica. Estampas de la Guerra Civil* (1938) de Paul Laven, Fritz Mauch y Joaquín Reig; *Defensores de la fe* (1936-1937) de Russell Palmer, juegan con las proyecciones arcaicas de un pueblo cristiano destinado a doblegar una modernidad impía.

¿Qué imágenes pueden validar al pueblo ocurriendo más allá de la población económica? ¿El cine imagina ese lugar, después de la fábrica, donde el movimiento fílmico y el movimiento social traman desenlaces inesperados a los de la producción? ¿Puede hacerlo si su tecnicidad es la misma que se usa para la desaparición de los rastros existenciales de los otros? Las vanguardias europeas primero y las latinoamericanas después, de una u otra forma, se identificaron con estas premisas y asumieron que la modernidad estética era un "experimento" de visibilidad y ruptura.

Las imágenes cinematográficas tendrían el poder de mostrar la "pensatividad del movimiento" y desublimar el arte, gracias a que la autoridad de la onda y la vibración de luz desvanecerían el verosímil narrativo aristotélico: el *muthus*.[2] La imagen liberada de la anécdota reposaría en la

[2] La construcción visual que funda el cine está asociada con el espacio fílmico, y su consagración definitiva proviene de la profundidad

interioridad de lo sensible, el *opsis*, y los movimientos de cámara, los saltos de continuidad y los gestos a-referenciales tendrían la astucia de hacer *inteligible* ese mundo prohibido por el melodrama y el *starsystem*. En el plano secuencia se agitarían los diversos anonimatos que no tienen lugar en el yo, convirtiendo su número impreciso en fuerza narrativa, quimera visual y realismo político. Los "invisibles" no obedecerían a una sensorialidad domesticada impuesta por la tradición y el arte muerto, al contrario, se unirían a la praxis vital de lo incierto originario. El constructivista ruso Kasimir Malévich lo expresará sin demora:

> la vida sabe lo que está haciendo, y si se está esforzando por destrozar, no debemos interferir en ello, dado que al impedirlo estamos bloqueando el camino hacia una nueva concepción de la vida que ha nacido en nosotros. Al quemar un cadáver, obtenemos un gramo de polvo: en consecuencia, miles de cementerios podrían caber en la estantería de una farmacia. Podemos hacer una concesión a los conservadores ofreciéndoles que quemen todas las épocas pasadas, puesto que ya están muertas, y abran una farmacia (Groys, 2008).

La posibilidad de un arte que sobrevive a las máquinas de sumisión que intentan ajusticiarlo, verifica la presencia de una ilusión autonomista. El espesor ambiguo e injusto del poder no puede sustraer a los sobrevivientes su lengua

---

de campo incorporada por Jean Renoir, Orson Welles y Alfred Hitchcock. Sin duda el autor determinante es Lev Kulechov, que en 1922 crea el "laboratorio experimental" y la idea de *geografía ideal* basada en reunir cinco planos filmados en distintos lugares, para luego montarlos de tal forma que produzcan un efecto de unidad lógica y espacial perfectas.

–ya incompleta– porque el acontecimiento se viste estéticamente con los restos de la tragedia.[3] Así, la vanguardia asume la producción artística como un agrietamiento de la finitud de lo visual, una suspensión de la norma de los singulares; una distracción de la forma ante el patrimonio y una desazón de la memoria frente a la exigencia del recuerdo fáctico.

Respecto a este punto, cabe indicar que el discurso alegórico usado por el arte moderno no sería sólo un rechazo a la visión organicista del símbolo que el romanticismo propuso como giro de lo teológico a lo estético. Más bien la visualidad que la alegoría trae consigo habla de una corriente llena de fugas y choques, donde el tiempo se fragmenta y propone múltiples viscosidades a las cosas representadas. La unidad de la imagen queda aplazada por la misma imagen que goza con la dislocación y la fractura de sus significantes. Lo fallido o intempestivo tiene la oportunidad de introducirse en la serenidad de los relatos provocando el ruido y la distorsión. Dziga Vertov dice:

> La obra cinematográfica es el arte de organizar inevitables movimientos de objetos dentro de un espacio de acuerdo –al lado de la conducta artística del ritmo en la totalidad– con las propiedades de la materia y el ritmo interno de cada objeto. La materia –como elementales componentes de la obra de arte en movimiento– son

[3] La convicción de la vanguardia de resistir la vulgaridad de lo inmediato estimula la idea de una épica, a ratos, una liturgia secularizada que tendría el don de soportar y vencer el historicismo. La imagen se libera del dato y busca en la indeterminación una especie de "nuevo sublime" capaz de sanar a hombres y mujeres, capaz de eximirlos de la crudeza del capital, capaz de situarlos en los límites de otra sociedad.

> intervalos (el paso del primer movimiento al segundo), y no únicamente el movimiento en sí. Justamente los intervalos conducen la acción a su cinematográfico desenvolvimiento (Gil Olivo, 1985: 109).

El acontecimiento es motivado artísticamente porque no viene pre-constituido por el idioma que lo piensa, ocurre por fuera de la norma esperada. Esta sería la estrategia del desplazamiento usado por la vanguardia para lograr ese después del sentido donde lo real se experimenta en su dureza y empatía renovadora. La representación es desviada de sí con sus mismos recursos y el lenguaje resiste la semántica normativa de la que es amo, permitiendo el descenso de lo venidero, todavía sin texto, pero abriéndose paso como instante pleno del discurso. Podríamos decir, entonces, que una característica de la operación estética de vanguardia es inducir el acontecimiento a través de la alegoría y que la lectura del mismo se da en lo estético, por ser el único sistema de producción que deshace lo homogéneo en lo privado del pensamiento y en lo exclusivo de lo sensible.

¿Qué viene en las imágenes de lo nuevo? ¿Cómo logra lo informe mantener su oscuridad en la lumbre del significado? ¿Cuánto dura la arbitrariedad del enigma dentro del signo? ¿Qué finalidad tiene presionar estéticamente lo real para que manifieste la extrañeza? La distopía visual que las vanguardias propusieron, a modo de una escritura de luz, conlleva el reclamo por una historicidad no vista, suspendida, negada por los aparatos de veridicción y la estandarización de las tramas. La luz de las partículas centellantes envuelve al mundo en el aparecer, lo rescata de una oscuridad fría dejándolo reposar en los planos cinematográficos. Estos dejan ver el grito temporal de la materia al convertirse

en *donum* saliendo de la nada, en promesa de una realidad aproximándose. Inmaterial y necesaria, la *communitas* llegaría con el arte a restituir en la materia la energía de un mundo nuevo. Se consagraría un reparto de la identidad (Bataille, 2004) cuya lengua abierta a la improvisación evitaría el retorno de lo *siempre igual*. El cine no cumplió este destino, el sonoro y Hollywood ofrecieron otra oportunidad a las clases populares, incluso sintetizaron la danza futurista con la tragedia amorosa, demostrando que lo venidero se cumplía en la inmediatez de la técnica y era accesible a todos. Sin embargo, quedó una memoria de lo real imprevisto y una voluntad de búsqueda destinada a encontrarlo. Según André Bazin la pantalla es un escondite, la guarida perfecta de los indeseables y los heroicos.

El cine político se ha justificado en este deseo hasta el día de hoy. No hay nada más evidente, dice Jean-Luc Nancy, que *estar en común*, y sin embargo esta solidaridad ontológica es destruida para proteger un *ser* de la comunidad. El cine político imaginó retirar esa diferencia y poner en la imagen un "estar existente": abusando de la descripción indicada por el autor de *Le sens du monde* diríamos que se trata de la comunidad de la existencia y no de la esencia de la comunidad. Pero el cine político intenta abrazar a ambas con la fórmula visual de un movimiento único y transformador, donde la masa ruidosa del pueblo es sacada de la hipnosis simétrica de la máquina y, vuelta hacia sí, disfruta en la imagen de un ethos inmunitario que señala el fondo de la vida y el trabajo.

Apropiarse de la realidad o recobrar su sentido son cuestiones que los manifiestos vanguardistas reiteran con devoción. Esta determinación a encontrar un *numus precontractual*, es decir, una vida ocurriendo sin cortapisas, represiones y sometimientos en la negatividad expresiva del

deseo, atraviesa en parte el ideario vanguardista europeo y latinoamericano. Ambos grupos sin pretenderlo interrogan a la historia del arte, la teoría cinematográfica y la filosofía política sobre la comunidad y su riesgo. Imaginar un comunitarismo estético donde se reúnan las individualidades despreciadas o defender una revolución política que otorga al cine la obligación práctica de organizar a los pobres.

La posibilidad de una emancipación social tiene fortuna si va acompañada de una emancipación estética. Esta idea es asumida por las vanguardias cinematográficas latinoamericanas que intentan convertir el lenguaje audiovisual en un ensayo directo contra la separación de la identidad y el territorio. La distancia entre ambos impone la fragmentación y hace del espectador un *ausente* ante su imagen. De esta forma mira su contexto y no se reconoce en él: naturaliza el extravío como el drama de los otros. El desafío es lograr un espectador emancipado:

> El poder común de los espectadores no reside en la calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna [...] Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a a otro/a. Esa capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones (Rancière, 2010: 23).

El resultado de tales enlaces fue disímil. Por un lado, un importante movimiento cinematográfico se instala y

modifica las formas de producción junto con un discurso del cine; por otro, materiales de diversa calidad creados en los años 1960 y 1970 nos motivan a preguntarnos: ¿puede el cine convertir en imagen la idea de comunidad?; ¿es el pueblo histórico la comunidad trascendental?; ¿la vanguardia latinoamericana realizó una ruptura en el centro del problema político al desplazar una noción jurídica hacia su expresión estética? La *comunidad*, en este caso, es el "pueblo" y a la vez una imagen lejana esperando su visibilidad.[4] Aunque existen miles de pobres rurales o urbanos disponibles para una filmografía de la denuncia y la rebelión, no se trata de mostrar su miseria, sino en que no han podido convertirse.

Nuestro interés es por aquellos filmes donde la comunidad aparece signada con el devenir, es decir, dispuesta a manifestarse en una ruina dialéctica que intenta evitar la monumentalización y el clasicismo. Borrar la desigualdad implica, para los cineastas del periodo, cuestionar el dispositivo cinematográfico, pues ha creado el mito de lo accesible sin modificar las jerarquías. No son los otros los que deben ocupar lo visual, es el cine –en un acto de vaciamiento– quien debe expulsar esa lengua falsamente popular usada de comunión. Eliminar la cosificación productiva y no justificar igualdades ideológicas es un

[4] A pesar de los escasos estudios sobre las primeras experiencias cinematográficas vanguardistas, hubo en América Latina un impresionante movimiento de formatos, experimentos y disputas políticas. Entre las películas que merecen destacarse se encuentran: *Sao Paulo, a Sinfonia da Metropole* (1929) de Rodolfo RexLusting y Adalberto Kemeny, inscrita en la línea de los documentales poético-experimentales de Strand, Cavalcanti, Vertov o Ruttman; *Limite* (1929) de Mario Peixoto; *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro; *Disparos en el Istmo* (1935) de Manuel Álvarez Bravo; *777* (1929) de Emilio Amero. En este último film se utilizan máquinas en movimiento que recuerdan el *Ballet Mécanique* de Fernard Léger.

principio subterráneo a establecer, un tipo de anhelo cruzado. Joseph Beuys lo registra así:

> En cada hombre existe una facultad creativa virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor, sino que existe una creatividad latente en todos los dominios del trabajo humano [...] Todos los trabajos tienen una suerte de relación con el arte; y el arte ya no es un tipo aislado de actividad o de reunión, con personas capaces de hacer arte mientras las otras deben hacer un trabajo [...] Hablo de la creatividad en todas las actividades y en todas las formas de trabajo, no solamente en el arte, de una creatividad que libera al trabajo y lo eleva al rango de acto libre y revolucionario (Guasch, 2011: 67).

Ópticas de la dominación

A pesar de las críticas a un esquema narrativo realista, el cine latinoamericano de los años 1960 y 1970 necesita construir una visualidad política no reductible a la mera testimonialidad del abuso; necesita liberar en el lenguaje una ilusión –el cambio social– que pueda reunir los segmentos de una historia de enfrentamientos, desvíos y pérdidas de la potenciación de la subjetividad y la emancipación. La comunidad que el cine supone no es la resistencia al orden, sino a los modos de gastar el sentido de las cosas arruinando su autonomía, donde los hombres y las mujeres que el capitalismo aglutina son obligados a ser *cualquiera*.

La comunidad acontece visualmente por ser también la calamidad de un tiempo que sólo puede decir *de sí* su espera. Por ello, hay una doble circunstancia en el proceso

cinematográfico militante: un realismo que tiende a cerrar lo extraño en la simpatía con el caído y una ideología estética que interviene el significante para validar una poética de la alteridad. De este modo, el que ha estado siempre en la realidad, reducido a trabajo, "aparece" en la imagen redimido en acontecimiento. Lo anterior puede justificarse porque el cine político latinoamericano recoge los efectos vanguardistas de una máxima: hacer movimiento consiste en convertir en acción una posibilidad, "en producir una vibración que se hunde en nosotros en vez de alcanzar la violencia figurativa de lo representado" (Cangi, 2009).

El realismo, entonces, instala un dato en la imagen y termina herido por su certeza; exigido a traspasar la claridad básica requiere que aparezca un no lugar que está ahí, ni adentro ni afuera de la pantalla. La comunidad es el síntoma convocado a llenar la imagen de un "nosotros" nunca constituido, por ello el cine lo sugiere existiendo en aquellos lugares de la postergación, el silencio o la revolución. Podríamos decir que el cine político latinoamericano buscó en la técnica y sus lenguas mecánicas un *después* capaz de imponer un proyecto de emancipación –fundado en la luz y el movimiento– para recuperar teóricamente el tiempo expropiado. Pero ocurre algo más: la determinación de capturar la *vita activa* (Arendt, 1990) es un gesto estético agonístico, pues aspira a detener en esa decisión el acontecimiento, sin embargo tal propósito es confuso e irregular. La teatralización de los débiles, la melancolía de los desterrados o el voluntarismo de los rebeldes es un *contratiempo* al interior del arte académico y la cultura comercial. El realismo cinematográfico declara una poética de la alteración donde el lenguaje debe reconciliar autonomía y compromiso, en la perspectiva de un *cine de la descolonización*. En términos de Susana Velleggia (2009),

los componentes estructurales de la desconstrucción ética de lo real, a través de imágenes de cuestionamiento ideológico, afecta las rutinas fílmicas establecidas por la comercialización de los géneros y la omisión deliberada de individuos y temas problemáticos. Esos elementos son:

a. descentramiento del campo y exigencia de adaptar el cine a las condiciones históricas, sociales, políticas y culturales emplazadas por los movimientos populares y la diversidad de las estrategias de confrontación con el sistema dominante;
b. conceptualización heterogénea de la realidad histórica y, por lo mismo, responsables intelectuales de discursos críticos y litigantes;
c. valoración de la dialéctica de intercambio entre realizador y espectadores, garantizando la rotura de la recepción pasiva y la motivación accional;
d. readaptación de tradiciones fílmicas de realismo social y estetización política, vinculada con la producción de formatos y sujetos divididos por el conflicto, la miseria y la salvación (cine soviético, italiano y francés de entre y posguerra);
e. confrontación con la institucionalidad industrial del cine norteamericano y las tácticas corporativas de un espectáculo de masas enajenante.

La intención de explorar en la textura de la imagen cinematográfica una nueva "episteme óptica" capaz de leer la historia no contada de los muchos, se balancea entre narrativas de ceremonia y marginalidad. En mundos donde los despojados no son nada entra un ojo prosaico, interesado en las pequeñas percepciones, en los detalles básicos; entra convencido de levantar la mirada a través del

contrato político de la visualidad. Si los dominados pueden liberarse de la alienación, eso será posible porque el cine rompe la ilusión/deseo de aquellos afanados en parecerse a sus amos. Ante la publicidad del capital hecha de pasajes sin fallas, la vanguardia cinematográfica desordena los estilos, se vuelve un antiestilo (Calinescu, 2003) e inventa una operación donde los aparatos dinamitan las escenas y los gestos degradan la racionalidad: así, la autonomía artística dispone de las facultades de invertir la imagen, de invertirse en la imagen.

¿Qué forma política puede tener el acontecimiento? ¿Hay una...? El cine crea las cadenas figurativas que luchan por agregar a la imagen aquello desprovisto de un *numus* o todavía carente de estructura de significación. Al conseguir cierta coherencia y fuerza expresiva lo transforma en la posible subjetividad de aquellos aplanados en la faena diaria sin derecho a mostrar sus cuerpos. El cine político construye una *semejanza sin arquetipo* no funcional a las hegemonías letradas que definen la naturaleza de los códigos, las reglas y las apariciones. En esta ilusión visual espera resolver el problema de la imagen pensada en sí y de la exterioridad que muestra para liberarse de su oscura materia. Es el esfuerzo por quebrar la lógica del formalismo donde el arte es lo que no podemos decidir. El relato unívoco revienta ante la evidencia de ser la parte cómoda, el recurso utilitario de un estilo visual, incapaz de reconocer los flujos dispersos que habitan la imagen. Buscar huellas y grabarlas provoca otra sensibilidad, factura otra partición. El realizador de *La pocilga* (1969) –al reivindicar la ley del registro– dice:

> Obtenemos una multiplicación de 'presentes', como si una acción, en lugar de desarrollarse una sola vez ante

nuestros ojos, se desarrollara más veces. Esta multiplicación de 'presentes' suprime, inutiliza en realidad, el presente, cada uno de estos presentes, al postular la relatividad del otro; su autenticidad, su imprecisión, su ambigüedad (Pasolini, 1971: 64).

Realismos periféricos

Al tematizar la "condición de vida" y mostrar al cuerpo sin mediaciones, obediente a los ajustes del subdesarrollo, el cine político de los años 1960 y 1970 construye una visualidad matérica jactanciosa, donde no es la cámara la que registra *la realidad tal cual es*, sino el peso anacrónico de la historia y su dolor inexpresivo. No hay imagen para esta circunstancia y las tradiciones fílmicas no ayudan. Sin embargo, renunciar a lo producido no es fácil y hay que recobrar esas filmografías históricas –sin repetir su ingenuidad moral– que piensan el drama de los caídos, como la influencia del humanismo proletario y el experimentalismo visual soviético; la abyección urbana y el grotesco-verídico del neorrealismo italiano o las desconstrucciones de lo individual guiadas por el repliegue del sujeto de la nouvelle vague.[5]

Los montajes contrapuntísticos de Santiago Álvarez, la reposición sinfónica del personaje orillero de Fernando Birri, el uso manierista del mito rural de Glauber Rocha, la transgresión histórica del presente de Helvio Soto, las construcciones del pueblo con metraje encontrado de Fernando Solanas, sólo por mencionar algunos nombres, proponen

[5] En 1960 se funda la Filmoteca de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y en su sala se estrena el film *Balcón Vacío* (1961) de Jomi García Ascot, antecedente decisivo de la línea introspectiva y reflexiva que trajo a América Latina el cine francés.

con sus mezclas, cruces y encajes una iconografía contradictoria y pulsional: imaginar una comunidad ya desterrada y darle un lugar, aún imposible. Aquello vencido por la razón instrumental hablaría, otra vez, en la dislocación del archivo que niega el "origen auténtico" de la comunidad. El cine político se declara capaz de restituir ese origen y producirlo con una visualidad cuyo sentido es superar el *abismo de sí mismo* que habita al lenguaje artístico y transmutarlo en umbral y destino. Vencer la representación como categoría –mito de la compacidad– y forzar a la imagen a entrar en la penuria de la noche donde –exiliado el cuerpo humano– busca aún la garantía de una supervivencia:

> Ya se han superado los tiempos en que el nuevo cine necesitaba explicarse para poder existir; el nuevo cine necesita hacerse un proceso asimismo para darse a comprender mejor, por lo menos en la medida en que nuestra realidad puede ser comprendida a la luz de un pensamiento que el hambre no debilite o haga delirante (Rocha, 1971).

La llamada *generación crítica* del "Nuevo Cine Latinoamericano" tiñe el presente con realidades tristes y reclama *huir de la muerte neocolonial* mediante una retórica ilustrada y rupturista, llena de personajes extraños y vencidos que son presentados como castigo y futuro. Sin embargo, antes de los años 60 existieron diversos directores ya preocupados por consignar los duelos de la comunidad, flagelada por la destrucción de burguesías enclaustradas en una visualidad modernista apática y punitiva. Por ejemplo, a pesar de ser considerado un expresionista decadente, Leopoldo Torre Nilsson realizó varios filmes decisivos: *Días de odio* (1953), *La Casa del ángel* (1956), *La Caída* (1959);

en ellos se manifiestan dos variaciones que más tarde serán propias de la vanguardia: la primera es la crítica a los prejuicios y los valores burgueses, y la segunda es una puesta en escena compleja que explicita la importancia protagónica de la imagen, en cuanto recurso expresivo. Hugo del Carril filmó historias de inusual realismo basadas en hechos históricos y literarios: *Las aguas bajan turbias* (1952) y *Surcos de sangre* (1950). Por su parte, Fernando Ayala introdujo una concepción sociológica y valorizó el documentalismo en la construcción de narrativas con breves saltos antiaristotélicos: *Ayer fue primavera* (1954), *Los tallos amargos* (1956) y *El jefe* (1958). Luis Buñuel instala el realismo social unido a un drama psicológico con acentos surrealistas, con tal consistencia que transforma sus filmes en modelos: *Los olvidados* (1950), *Subida al cielo* (1951), *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955) y *Nazarín* (1958). Los cineastas independientes Benito Alazraki y Carlos Velo, proponen en *Raíces* (1953) y *Torero* (1956) las influencias del neorrealismo y el uso del testimonio subjetivo. El documental *Araya* (1959) de Margot Benacerraf, preludio del género en Venezuela, combinando la denuncia social con un refinado trabajo fotográfico, plantea el contrasentido entre naturaleza embellecida y realidad social barbarizada.

Las vanguardias delinean una serie de problemáticas vinculadas con la veracidad de lo real y el encuentro entre arte y producción. Uno de los ejes era establecer la promesa de igualdad entre artista y trabajador, pero no alcanza a realizarse, ya que la imagen que uno produce y el otro consume, curiosamente, los separa abriendo la distancia entre el objeto de reflexión y el espectáculo dramático. En los huecos de ambos giros reside un "pueblo" que no es cosa legislativa, categoría filosófica o mueca visual, sino vacío y miedo construyéndose diariamente en la producción. El

cine más radical de Luis Valdés y el Teatro Campesino chicano, del argentino Gerardo Vallejo o los colombianos Marta Rodríguez y Jorge Silva, hecho a fines de los sesenta, sugiere la imposibilidad de lo común. Nada aproxima a quienes, ni por voluntad o muerte, han sido distanciados y convertidos en *otros* para volver impresentable su igualdad. La dificultad política de la comunidad no se convierte en donación visual por el hecho de testificarla como vida gruesa aconteciendo en el río o el suburbio; no son los testimonios o las crónicas de los cuerpos reducidos a jornal, el punto de partida.

El cine político latinoamericano, en sus obras menos afirmativas, reconoce a una comunidad del sacrificio: una fuerza impedida de encontrarse con la existencia, en el centro de su finitud constitutiva. A pesar de lo anterior, siempre existe la oportunidad de nombrar lo excluido. Así, los pueblos resistentes y menesterosos consignados por Giorgio Agamben crean un vano en la soberanía política e invaden la realidad con su maldición, complicidad y expiación. Nunca completos, incapaces de totalizar la imagen, se colocan en espera de una obra y el cine político latinoamericano ofrece una ideología de albergue, pero: "el pueblo falta y, a la vez, no falta. Que falta el pueblo quiere decir que esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que aún no existe nunca será algo claro. No hay obra de arte que no apele a un pueblo que aún no existe"* (Deleuze, 1987: 290).

* En *La guerra ha terminado* (1966) de Alain Resnais, la deflación del gesto humano, la derrota de lo testimonial y la orfandad de los sobrevivientes que son considerados una facticidad insostenible, da un extraordinario ejemplo del pueblo que falta. La desilusión ideológica ante la opresiva mimetización que el franquismo ha logrado en España debilita un activismo comunista cada vez más impotente para realizar la estrategia del cambio.

El realismo cinematográfico de los años 1960 y 1970 vinculado con la Escuela de Santa Fe, el Cine Nuevo, Tercer Cine, Cine en la base, Cine Imperfecto, expresan en muchos de sus audiovisuales una contradicción, muestran una materialidad social y con ella lo que *aún no existe*. Este cine es la marca de un pueblo que falta y de la obra de arte, en cuanto testigo de la "injusticia del derecho existente" (Rancière, 2007). No obstante, el realismo puesto en escena intenta elaborar fisonomías precisas y objetivas que lo diferencien de las maquetas identitarias de la cinematografía nacionalista de los años 1940 y 1950 y busca restituir una temporalidad, ya vencida por la técnica, en nombre de la *soberanía cultural*: valor libertario donde los "condenados" tienen una salida a las antropofagias neocoloniales. "El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo" (García Espinosa, 1969: 12).

En Argentina y Brasil, por ejemplo, se desarrolló una tendencia fuerte de teóricos y cineastas que incorporaron diversas visiones: la teología de lo real de André Bazin; el cuestionamiento de la violencia neocolonial de Franz Fanon; las alteraciones del plano secuencia de Jean Rouch; la historicidad de la imagen en la imagen de Jean-Luc Godard; el rol de los intelectuales en las luchas de liberación de Jean Paul Sartre; la relación entre arte y política de Bertolt Brecht; la conciencia de una etnicidad moderna de José Carlos Mariátegui; la herejía documental de Alexander Medvekin; el realismo poético de Joris Ivens junto con la autonomía de los significantes de Chris Marker; la enajenación culturalista de la industria de Theodor Adorno. En este contexto se da una compleja discusión: el cine narrativo clásico con su encadenamiento de imágenes naturaliza lo real y esconde el vacío que lo rodea. Este hecho permite silenciar lugares y personajes aunque estén en la pantalla, pues su función

es auxiliar al relato dócil y la creación de mímesis totalitarias. Una imagen política lo es sólo si se autonomiza de esta lógica y puede hacer con su presencia que aparezca lo "otro", la abertura y el detalle donde se encuentra una escritura moderna liberadora. De esta forma se piensa que el cine político tiene el poder de reunir la utopía y la subjetividad, pues su fuerza maquínica es más adecuada para recuperar ese saldo emancipatorio que se repliega al interior de la modernización. La filmografía del periodo nombra una comunidad a la que le arrebataron su imagen. El lenguaje debe servir para devolver a la representación no sólo una memoria, sino cerrar la desgarradura de un afuera que hace imposible ver a los otros en su contextura léxica y somática. Hay que desplazar la realidad, extrañarla del anuncio claro, romper la parsimonia teatral y justificar que el accidente donde vive el otro no es la causa de estar fuera de la comunidad, sino al contrario, la razón de su demanda de imagen. Se trata de interrogar el diagrama mecánico de la producción icónica, examinar las arquitecturas visuales del montaje y desarmar la verosimilitud con la presencia disruptiva del no-héroe. En suma, dislocar un cine –industrial, formal, burgués– atrapado en la ficción de una polis unitaria donde los símbolos tienen un significado único y proponer una comunidad –en cuanto narrativa visual e historia política– que relaciona a los seres humanos bajo su "irreductible" diferencia.

II. LA SOBERANÍA DE LOS INVISIBLES

"De este relato, uno solamente desearía decir que lo que cuenta es verdad. Pero él también es la cercanía de ese momento en que no hay nada que sea verdadero, de ese punto en que no se revela nada, en que, en el seno del disimulo, hablar no es aún sino la sombra del habla, ese murmullo incesante e interminable al que hay que imponer silencio, si finalmente queremos hacer que sea escuchado".

En el momento deseado, Maurice Blanchot

Individuo, pueblo y arte

¿Cuáles son las fuerzas que sostienen el archivo de la comunidad? Digamos que las tecnologías visuales se encargaron de organizar una biblioteca de aparatos, escrituras y mecanismos de escenificación de la multitud. A través de ellos se buscó dar fe de la existencia de seres humanos reunidos para imaginarse como *posibles*. Sin embargo, esas fuerzas se alimentaron de violencias rituales y realismos inhumanos. Consagraron la identidad de los líderes y la masacre de los anónimos. Integraron en la matriz fílmica pueblos del pasado, trabajadores del presente y naciones del futuro.

Al comienzo del siglo XX la comunidad es el final de varios misterios y el comienzo de nuevas hermenéuticas. La filosofía y la estética contribuyen a su afirmación y duda, valor especulativo y materialización biológica. Indiferente, en parte, a su comienzo clásico, la comunidad moderna justifica la unión de monstruos metafísicos y métodos disciplinarios que elevan el cuerpo a instrumento del poder. Distante del *logo* (como escolta inmortal de lo político), la comunidad también se hace *imago* y da nacimiento a un fenómeno perturbador. La pregunta por lo *común* y el *nosotros* aparece en un contexto sociocultural marcado por la xenofobia, el totalitarismo, la vanguardia y el mercado: todas instituciones de la normalidad, la interrogación y la mirada.

> Que la obra de muerte –sustrayendo de hecho a la muerte misma su dignidad, en la aniquilación– se haya llevado a cabo en nombre de la comunidad –aquí la de un pueblo o una raza autoconstituida, allá la de una humanidad autotrabajada– es lo que ha puesto fin a toda posibilidad de basarse sobre cualquier forma de lo dado del ser común (sangre, sustancia, filiación, esencia, origen, naturaleza, consagración, elección, identidad orgánica o mística). E incluso es, en verdad, lo que ha puesto fin a toda posibilidad de pensar un ser común según el modelo, sea cual sea, de un 'ser' en general (Nancy, 2007: 11).

La condición vacía de la comunidad y la violencia inevitable que causa su intento de llenarse de plenitud, es el tema recurrente de una historia desgarrada por el conflicto entre lo social y lo individual. Sobre todo cuando distinguirse de los demás y realizar el acto de anunciarse a sí mismo en contra de una costura social, renunciando a

un ethos colectivo, rompiendo las hebras de una filiación, parecieran ser las opciones del individuo. La ausencia de vínculos estrechos y armonías estables justifica su necesidad de producción, de examen de sentido y reconocimiento. Sin embargo, estas características tienen un doblez al servir de testimonio a un problema medular: *la comunidad perdida*. Así, el individuo es la negación de un nosotros y el vestigio imaginario de su posible vuelta. En este caso hay una dimensión de lo moderno que anhela la restauración de ritos y símbolos antiguos difíciles de introducir en la simetría de la máquina y en la superioridad científica del axioma. Es una forma de racionalidad diferida que trabaja lo arcaico con los instrumentos de la secularización y supone la instauración de una época definitiva sin errores ni diferencias. La comunicación es el modo orgánico de reunir a todos alrededor de una sola lengua vital e incontaminada. Esa lengua trae consigo el don de la comunión, impregna de fraternidad y desmiente la señal de la muerte que asusta a los "débiles".

Nada ocurre por fuera de la verdad de lo orgánico, la comunidad no requiere un ideal distinto al de su espejo para realizarse, al contrario de ella emana la participación familiar, la intimidad se levanta dentro de un círculo indivisible que acoge a los cuerpos, los limpia, sana y sacrifica. Frente a una sociedad protegida por ingenieros cuya moral es el autómata, pensemos en *Metrópolis* de Fritz Lang, 1928; *La vida del automóvil* de Ilya Ehrenburg, 1929; *El ornamento de la masa* de Siegfried Kracauer, 1927; *R.U.R* de Carel Čapek, 1920; *Viaje al fin de la noche* de Louis-Ferdinand Céline, 1932 y una sociedad alienada que busca gobernar a "gorilas amaestrados" según la desafortunada frase de Frederick Taylor, la política de masas propone la hermandad de los comunes que hacen de la camaradería una alianza sustantiva.

La comunidad se vuelve una *mitopoesis* capaz de insertar en el presente una originalidad, que nunca ha ocurrido, pero sentida –tal fuera– el espíritu irreductible de arcanas épocas.

George Mosse –en *La nacionalización de las masas* (1975)– describe la combinación que el arte nazi propone entre el paisaje, la higiene y la técnica. En el filme *La Juventud acude al Führer* (1939) se muestra a adolescentes hitlerianos marchando hacia Nüremberg. La cámara los sigue en su propósito de llegar a la gran ciudad desde todas partes de Alemania y lo dominante es un país rural, limpio, aséptico, donde ninguna figura del progreso interrumpe la hazaña bucólica del desfile. El cuerpo sano y la naturaleza ordenada son el contenido de una comunidad cerrada y triunfante ante la anarquía, gracias al mito de cohesión. Lo más importante es la suspensión alegórica de la técnica que retrotrae su operación hacia lo imperceptible en el acto de promover el relato redentor, y de este modo facilitar el clímax escenográfico e ideológico del *aufmarsch* (la marcha de la multitud). La comunidad es una *gesamtkunstwerk*, afirma Philippe Lacoue-Labarthe, "el lugar donde el pueblo reunido en su Estado, se da a sí mismo la representación de lo que él es y de lo que funda como tal" (2002: 80). El arte deja de ser la superficie amistosa de la naturaleza o la esquemática narración de un poder distante. En cambio, el mito entregado a su propia esperanza imagina lo político convirtiéndose en la obra de arte donde reside, silente y tempestuosa, la totalidad en la que viven los verdaderos hombres. Sin embargo, esta fascinación romántica sólo puede expresarse con los lenguajes técnicos de la era industrial. Así, el cine acoge lo político y lo envuelve en la luz profética de un milenarismo pervertido, de acuerdo a la visión de Hans-Jürgen Syberberg, que da derecho al pueblo de autoexhibirse en la imagen-movimiento.

> La Riefenstahl. Hitler sabía lo que representaba esta película. Pues bien, también nos acostumbramos a no tener por la película sino un interés meramente peyorativo, como si se la hubiera querido utilizar exclusivamente con fines propagandísticos. Y podemos preguntarnos si él no quiso en realidad organizar Nüremberg tan sólo para la Riefenstahl, como ciertos elementos permiten suponer y, yendo un poco más lejos, si toda la Segunda Guerra Mundial no habrá sido dirigida como una película de gran presupuesto para ser proyectada junto con las noticias vespertinas en su búnker (1981: 76).

¿Cómo se puede construir visualmente una comunidad? Produciendo una sensación de totalidad; narrando una historia de identidad; inventando un pueblo original; cerrando el espacio con escenas de vitalidad y trabajo; logrando la articulación de imagen y política a partir de juegos semánticos, teológicos, maquínicos, artísticos y metafísicos. La idea es pensar una edad primigenia, y por lo mismo fundamento y ceremonia que al ser reinscrita dentro de la anomia cotidiana dará al pueblo su comarca y destino. La reproducción técnica de esta operación establece un efecto singular: un dispositivo moderno, por ejemplo, la fotografía o el cine, acogen un verbo arcaico en el centro de la modernización, y entonces, acontece la conversión de lo trascendental en antropológico, y la validación existencial de un *mundo en común*.[1] Lo determinante es la presencia de una ley que

[1] Es necesario advertir que estamos identificando una noción de comunidad orgánica que se aleja de la visión desarrollada por Hannah Arendt en *La condición humana*, pues las garantías productivas que la imagen puede generar en la elaboración de una comunidad resultan muy discutibles, si sólo nos restringiéramos al concepto de

intenta reconciliar el origen sagrado y pre-jurídico del *pueblo único* con el contrato civil donde la muchedumbre sigue a un líder metonímico. La nación y el cuerpo adquieren una coincidencia estricta cuyo carácter ritual se muestra contrario a formas de gobierno o subjetividad de tono crítico, la autogestión o la democracia (Déotte, 2012). Por su parte Ernst Jünger denuncia la imposibilidad del proyecto, a la vez que reflexiona sobre la geometría cultural de la causa alemana y observa la lenta devaluación del espíritu por domesticaciones estadísticas de la percepción:

> Es en el orden tecnológico mismo, ese gran espejo en el cual las recientes objetivaciones de nuestra vida aparecen más claramente y que está sellado contra la garra del dolor de un modo especial [...] Nosotros, sin embargo, nos situamos demasiado profundamente en el proceso como para ver esto [...] Esto es todavía más cierto en tanto el carácter confortable de nuestra tecnología se funde cada vez más inequívocamente con su característica de fuerza instrumental (Buck-Morss, 2005: 211).

La sociedad de los intercambios simbólicos, opuesta a la mera agrupación de individuos motivados por beneficios mercantiles, demanda una comunidad basada en la interrupción de la *conciencia-de-sí*. Resistir en la vida a las

---

estetización política. Si Arendt piensa la comunidad como la diferencia compartida, su puesta en escena es intersubjetiva e histórica, propone una narrativa de la colectividad política y a la vez una filosofía de la historia. Sin embargo, ninguna es completamente determinante y deja un espacio de ambigüedad que no empatiza con las retóricas comunitaristas fundadas en la idea de una igualdad cristalina que tiene símbolos precisos para representarla.

fuerzas que pretenden invadirla y vencer aquello que la toma: dar un lugar en la representación a la *inmanencia del nosotros* que vive en la deliberación infinita y requiere una presencia en la ley. Estar en comunidad, entonces, significa que cada uno se desprende de la simpleza personal y permite la anulación del individuo, de la propiedad o sustancia que lo justifica y modela. Esta decisión de separarse del dibujo del *indiviso*, describe la paradoja comunitaria: destrucción del atomismo individualista por el reconocimiento de la vida social y a la vez construcción de un orden atomista basado en la igualdad de la indistinción. Así, la comunidad es un campo donde lo propio y lo común no logran encontrar un sitio, sino exacerbar una diferencia: *ser iguales es imaginar quiénes no lo son*. En este plano se trata de negar cierta categoría de las razas, de las ideologías, de los sexos incapaces de ofrecer el "horizonte legítimo".

El pensamiento estético-político dedicado a reflexionar a la comunidad supone que están considerados –en sí– todos los bienes necesarios de la voluntad humana. Asume que la verdad es algo posible en el disfrute colectivo del intelecto. En el siglo XX esta conciencia teórica del problema justifica varios enunciados, antagónicos entre sí, de los cuales el totalitarismo tomará aquellos convenientes a una definición de la obra de arte como voluntad absoluta. De acuerdo a esta prescripción, la obra de arte evita la heteronomía de las prácticas transgresoras y retorna a su "esencia" comunitaria. El líder, encarnación de la ley, moldea el cuerpo de las masas y las eleva. ¿Qué se reparte en los actos de comunión entre el dirigente y la colectividad? La respuesta tiene un doble filo: para los liberales, la donación expresa un contrato que garantiza la libertad; para los fascistas, se distribuye una imagen trascendental del origen de la nación justa. Ambas defienden un motivo primordial:

la naturaleza humana trae consigo un mal imposible de reparar por la historia. Mitigarlo, eludir la costra de culpa que impone, la contaminación del sentido que derrama es la función o, mejor dicho, el *temblor* del arte eterno. La corrupta figura del apátrida es reemplazada por la dulce luminosidad de la silueta nacionalista.

¿Quién decide el límite y qué palabra tiene el don de anunciar lo incuestionable? Si el problema de la comunidad y el individuo en el arte moderno es ¿quién llega con lo visible? La disputa por este control describe los proyectos de la vanguardia artística y la organización estatal. Lo que haría cuestionable al individuo, en la perspectiva antiliberal por ejemplo, es la engañosa pretensión de ser *uno mismo*, de recogerse en la prosa de lo auténtico y desde ahí sugerir una potestad intransferible. La comunidad, por su parte, se afinca en ese dictum de Hölderlin donde la "gente de su tierra" encuentra el sello de pertenencia en la lengua "pura" de occidente. Lo trágico es que ese sello acontece en la dimensión individual:

> Pero la experiencia que este individuo atraviesa, desde Hegel por lo menos, y que atraviesa, hay que confesarlo, con una tozudez apabullante, es tan sólo la experiencia de esto: a saber, que es el origen y la certeza sólo de su propia muerte. Y su inmortalidad traspasada a sus obras, su inmortalidad operatoria es para él incluso su propia alienación, y hace que su muerte le sea aún más extraña que la extrañeza sin vuelta que es de todas formas (Nancy, 2000: 22).

De acuerdo a Georges Bataille la muerte sólo ilustra el fin, y glorificarla es inventar para ella una conmemoración fraudulenta:

> La muerte no enseña nada, porque muriendo perdemos el beneficio de la enseñanza que ofrece. [...] La reflexión sobre la muerte es tanto más irrisoria por el hecho de que vivir siempre significa dispersar su atención y podemos esforzarnos, cuanto queramos: si la muerte está en juego es la mistificación más profunda (Bataille, 2004: 199).

El sujeto racional –garantía de emancipación ante las tiranías y las normas punitivas– termina convertido en el fantasma de un pensamiento tanático. El arte producido bajo su celo es una incansable reflexión sobre la muerte, lo infértil y la redención. El individuo aplasta a la muchedumbre con su soledad platónica y le deja respirar el mezquino aroma de lo impropio. Libre para morir dispone de la vida sin voluntad productiva ni grandeza, aguarda la consumación de los días. Carece de atributos, como escribió Robert Musil, y no tiene anhelo de transgredir la historia, pues se acomodó a ella triste y final. Es curioso, pero el discurso comunitarista le reprocha a los individuos lo que el liberalismo y el marxismo le impugnan a las masas: resignación y obediencia. En definitiva, el individuo y su estar en el mundo confirman la fracción, el detalle, y con él, al decir del poeta Fernando Pessoa, el horror de solo tenerse. A pesar de estar frente a los demás nunca consuma su identidad, pues debe entregarse al ejercicio general de la diferencia.

¿En qué momento estar con uno sin volverse otro al mirarlo? Esa pregunta orienta, en parte, la cuestión de la comunidad moderna, su temor a contagiarse con la anomalía de los rostros y las escrituras extranjeras. Detener el movimiento disoluto de personas imprecisas, enfermizas y bajas solicitando hogar en una cultura que no les pertenece. De esta manera en el siglo XX los universalismos esconden un

particularismo opresivo. Lo llamativo es la defensa de una noble subjetividad –imaginable en un idioma ortopédico y tremebundo– que introduce en el seno de la modernidad crítica y desencializada las premisas del absoluto y la perfección. Las estéticas aliadas a este diseño promueven una memoria cinética, ortodoxa o cristiana, que desprecia el lamento de lo singular y celebra la fuerza real y/o alegórica de lo indecible. Un conjunto lírico de existencias que remontan el flujo de lo actual y chocan contra la corteza de una burguesía que transformó la vida en cálculo, renta y excedente. Los individuos son los enemigos de la trascendencia. La comunidad *deben* ejercerla quienes tienen el ímpetu militar de destruir lo ocioso, quienes viven para encontrar la pureza que aniquila la infértil asociación entre *cogito* y *dasein* que la filosofía ha inventado.

El origen perdido o el destino manifiesto son los extremos literarios exigidos a las obras de arte para que reúnan el *arche* de las noches blancas y el *telos* de los días limpios. El totalitarismo dará a la comunidad una misión estética: realizar el mito de la pertenencia con los significantes, las poéticas y las tradiciones de un sueño social hinchado de integridad.[2] De esta manera el Estado Nacional puede

[2] La impresión de una Alemania Nazi centrada en mitos dorados o escatologías arias es inexacta. La técnica jugó un papel determinante en la organización del Estado y la sociedad. Las SS en 1943 usaron tarjetas perforadas y sistemas de clasificación –creados por la IBM– para hacer seguimiento de la población de los campos, cuantificar la muerte de los prisioneros y medir la producción de los esclavos étnicos. En el mismo año, de acuerdo a las investigaciones de Edwin Black, *IBM y el Holocausto* (2001), en Auschwitz se tatuó a los detenidos no alemanes los cinco dígitos Hollerith de IBM. Black reseña: "Sin la maquinaria de IBM y su mantenimiento permanente, así como también el abastecimiento de tarjetas perforadas, los campos de concentración de Hitler nunca podrían haber manejado la cantidad de prisioneros que tenían. A los campos principales se les asignó un número Hollerith

imaginarse heredero y descendiente de los primeros hombres y, a la vez, autor-restaurador de la materia originaria de lo común. Es el arte movilizado por una ordenanza dramatúrgica quien reinventa la condición visual de la comunidad al fundir, hasta lo inefable, las palabras con las cosas y los cuerpos con las imágenes. ¿Por qué volver al inicio? ¿Qué tiene de insoportable el presente que exige arruinarlo y salir de él? ¿Cómo las obras de arte liberarán a la muchedumbre si la atan a un esquema catártico y visceral? La alianza entre comunidad y estética depende de un anhelo de éxtasis que resista al cosmopolitismo liberal y declare una época donde lo político es culto a lo definitivo. Una visión fundada en el fin de la sociedad y el triunfo del comunitarismo auténtico. Allí se vuelve evidente que el modernismo es la *sensación de final* a impedir o consumar. Reunir a hombres y mujeres en la estetización política es darles la oportunidad de un nuevo comienzo ya acontecido en las visiones de su pasado ecuánime.

La sensación de final tiene sus antecedentes en las visiones nihilistas o el pesimismo romántico, según lo refiere Nietzsche, de fines del siglo XIX, cuando se entroniza la

---

codificado para el trabajo rutinario: Auschwitz, 001; Buchenwald, 002; Dachau 003; Flossenburg, 004; Gross-Rosen, 005; Herzogenbusch, 006; Mauthausen, 007; Natzweiler, 008; Neuengamme, 009; Ravensbruck, 010; Sachsenhausen, 011; Stutthof, 012. Auschwitz, codificado 001, no era un campo solamente, sino un vasto complejo compuesto de barracas de tránsito, fábricas y granjas de esclavos, cámaras de gas y crematorios. La Oficina de Asignación alojaba el equipo Hollerith. En la mayoría de los campos, la Oficina no sólo tabulaba la asignación de tareas, sino también el índice del hospital del campo y la estadística general de muertes y de reclusos para la Sección Política [...] Las imprentas de Auschwitz producían las tarjetas personales de reclusos para el sistema Hollerith de la mayoría de los otros campos de concentración [...] Toda la información de los reclusos de Auschwitz, incluyendo la de los trabajadores que todavía vivían, las muertes y los traslados, se perforaban en el sistema Hollerith de los campamentos" (89).

sospecha de que los tropos del progreso no contribuyen a edades mejores, sino enmascaran la lenta decadencia de la burguesía y la amenazante actuación de las masas. Ofrecer opciones a este escenario se convierte en una finalidad contradictoria de las llamadas modernidades alternativas (casi todas de orientación totalitaria), como las define David Roberts (2006). Es la respuesta a la inestabilidad social y el vacío ontológico, pero sobre todo al convencimiento de la desaparición de un centro mítico, única balanza capaz de equilibrar las fuerzas liberadas por una modernización capitalista autodestructiva. Según Philippe Lacoue-Labarthe, la filosofía del arte es la confirmación irreversible de que lo político –la religión– "es la verdad del arte" (2002: 93). Una religión fidedigna es estética de la *imitatio* y política de la *poiesis*. Así, el nacionalismo de fondo moderno tiene, de cualquier manera, sus raíces en un pasado clásico nunca superado por la historia inmediata. La *mímesis* es el devenir mismo del *sí* de la nación que no expresa contradicción alguna entre la escatología (que la une a la muerte trascendental) y la técnica (que la consagra en la contingencia del patrimonio).

El nacionalismo es, también, una experiencia artística que define al proyecto político como algo creativo y fundacional, de esta manera lo sensible participa de la producción de una lengua idéntica al poder que la gobierna. El arte elabora un nexo sensible-cognitivo donde el más "intenso" pensamiento sobre la comunidad ocurre en la hazaña histórica de lo adyacente: *la espiritualización del sentimiento nacional*. Sin embargo la comunicabilidad del mismo es ejecutada por un sistema técnico extendido sobre la superficie de lo actual. De este modo la interpelación a una subjetividad política nace de una contraposición extrema: reducción de la heterogeneidad, por la vía de la obra de

arte total, y consagración de la multitud uniformada, por la vía de la tecnificación visual de lo cotidiano. La profecía del trabajador propuesta por Ernst Jünger, termina siendo el ejemplo dramático de la comunidad moderna (para el fascismo y el neoliberalismo): la esperanza de crear una tecnocracia espiritual guiada por fundamentos vitales que construye una sociedad o un ***volk inmortal*** (Griffin, 2010).

¿Cuál sería el modo, entonces, de pensar la comunidad, en cuanto tiempo fijo o ente sacralizado, en medio de una sociedad que expulsa los mitos de herencia, continuidad y comunión?[3] ¿Qué lugar darle ante la aceleración y el discurso del cambio permanente? La tensión entre una cultura basada en la desconstrucción irónica y otra fundada en las memorias orgánicas del pueblo verdadero, intensifica la ambigüedad de la realidad social. Es posible que la idea de decadencia[4] que ilustra el debate estético político y genera el choque entre las vanguardias artísticas, los grupos conservadores y la cultura de masas sea efecto de la separación del "tiempo de la vida" y el "tiempo del mundo" descrita por Hans Blumenberg (2007), pues el progreso ya no depende del pasado y su providencia. Ahora es una condición

[3] Es importante destacar que esa caracterización no puede reducirse a una lógica binaria donde unos encarnan la discontinuidad y otros la continuidad; más bien, es el intercambio permanente del flujo histórico el que hace aparición, en palabras de Reinhardt Koselleck, de un *neuzeit* o tiempo nuevo (2003).

[4] En 1963 Jean Paul Sartre, en la Conferencia de Escritores Europeos realizada en Leningrado, arremete en contra del estalinismo en materias artísticas propugnadas por Zhadov, remarcando el equívoco de aplicar la noción de decadencia al conjunto del arte. Esta observación es fundamental, pues abrió el debate –otra vez– a desmentir la unilateralidad de las versiones ingenuas del realismo, destinado a homologar formas sociales y formas estéticas bajo un código paralelo, cuando se trata de interpretar el acontecer dialéctico que las antagoniza. Un parte de estas cuestiones resonaron en la discusión latinoamericana de vanguardia.

autovalente cuyo rasgo definitivo es la *temporalización reflexiva de la historia* (Griffin, 2010). Por su parte, Walter Adamson, asume que existe la necesidad de pensar otra historia y para los modernistas europeos era fundamental: "recrear las fuerzas míticas, legendarias y originales [...] mostrar una actitud mesiánica de frenesí, desesperación y esperanza apocalíptica" (1993:7-9) y en Frank Karmode: "La sensación de final [...] no ha disminuido, es endémica a lo que llamamos modernismo, de la misma forma que el utopismo apocalíptico lo es a la revolución política" (1983: 89).

¿Puede el arte mostrar a la comunidad sin reducirla a instrumento retórico o publicidad nacionalista? La convicción de estar en medio de un torbellino epistémico impulsa a artistas, intelectuales y militantes a escribir relatos de angustia, revolución o recogimiento generosos en brindar un hogar ante la disgregación social. La dificultad para pensar el presente se asocia con las indiscutibles muestras de intolerancia y separación. Un maquinismo extremo y una biologización de la cultura arrebatan a los cuerpos la indeterminación estética celebrada por el discurso artístico, mientras las vanguardias se confrontan con una sociedad política obsesionada con imponer una comunidad palingenésica y epifánica (Griffin, 2010). Ante ello, las prácticas artísticas sólo pueden resistir el presente neurótico alterando la realidad con una insubordinación de los significantes, desmintiendo los realismos positivistas e informacionales. Empero, la comunidad, elaborada por un modernismo estético conservador, solicita imágenes complacientes, incluso cuando son brutales y desmedidas, pues definen los límites de la individualidad e inmunizan a la mirada del desorden.

El arte comercial, por ejemplo, inventa un prototipo de exuberancia heroica en la figura del guerrero. Luchando contra la mezquindad de los individuos tiene una causa

que lo autoriza a ejercer moralmente la violencia. El destino de los *hombres de acción* es restituir una comunidad limpia del igualitarismo democrático, cristiano o socialista (Cabrera, 2008). Enfrentan el peligro embriagados de vigor en aras de luchar contra los *débiles* (del pensamiento nietzscheano) llenos de astucias, venganzas y resentimientos. El cine de *cowboy* refrenda esa ontología vitalista de hombres errantes, enigmáticos, fuertes, cuyo desprecio por la vida es proporcional a los heroísmos gratuitos que practican. Una estética del exceso y una política de la reparación los hace superiores. Sin embargo, el problema del héroe no es reductible al género, pues el arte vive una relación pendular con la violencia: va de la catarsis a la compulsión. El lejano oeste o el campo de concentración delatan a los enemigos de la comunidad.

En un mundo descomunal y calamitoso, las inflexiones morales tienen una amplia recepción, sirven de refugio a la subjetividad y alimentan imágenes de orden deseado. El cine de acción condensa la temporalidad en la oferta de que todo será como ahora, pero un poco diferente (Agamben, 1996): sacrificio, abnegación, respeto, valor, normalidad. Las tecnologías miméticas rodean al sujeto con una reflexividad pasiva y las vanguardias, esquivas a tal fin, obligan al lenguaje visual a enfrentarse con su límite (Rojas, 2012).

La obra de arte –en la época de la sumisión técnica– hace un lugar a la comunidad caída, anticipa su fin imaginando el porvenir que no tiene y coloca en la representación la materia crítica de su venir. Si la comunidad implica la instauración de unas reglas que paradojalmente, limitan su potencia radical y otorgan jurisdicción a ciertos hombres e instituciones para elaborar mecanismos de excepción, control y castigo, entonces el arte es ¿una apertura entre la potenciación subjetiva y la castración normativa? Uno de

los tópicos dialécticos más complejos atañe a esa contradicción que el arte emplaza cuando arruina la imagen de lo que anuncia, pues ofrece la oportunidad de atisbar la figura de un mundo ya entregado a la significación: pero se trata de eso. ¿Cómo destrabar en el lenguaje la realidad que él mismo domina?

> No sacrificar nada a las falsas certezas del presente, y nada tampoco, a las dudosas nostalgias del pasado; no sacrificar nada a las falsas certezas de la vigilia, y nada tampoco, a las dudosas nostalgias de un sueño sustantivado. Lo que equivale a decir: no sacrificar nada a la tautología de lo visible, no sacrificar nada a una creencia que encuentra su recurso en la invisible trascendencia. Lo que equivale a situar la imagen dialéctica como lugar por excelencia donde podría contemplarse lo que nos mira verdaderamente en lo que vemos (Didi-Huberman, 2006: 130).

La comunidad que intentan construir los totalitarismos es una metapolítica. Está confeccionada con grumos míticos, cláusulas redentoristas, prácticas tanáticas e higienes culturales. Requiere desalojar las visiones pragmáticas de los individuos con una épica aprobada por el *absoluto* romántico y una experiencia estética hecha de exceso soberano. El arte que resiste este destino representa la negación de lo vital y debe destruirse para alumbrar una escena de anulación y presagio. La visión comunitarista reaccionaria requiere un saber estético fundado en una tradición que espiritualiza el pensamiento hobbesiano mediante el sacrificio de quienes garantizan, con su muerte, la supervivencia del resto. En este plano, entonces, la relación entre estética y comunidad asume su exterioridad desnuda al dar

cuenta de una circunstancia inmunitaria sacrificial. El arte político concebido por las imaginerías totalitarias escenifica una *dialéctica del sacrificio* que despedaza lo inmediato del cuerpo por la infinitud de la historia. La operación estética es invitada a dirigir un ritual compensatorio para salvar a la comunidad de la violencia originaria o mimética (Girard, 1983), trasladando a una víctima el dolor de lo pasado, fortuito e ilegal. El arte nazi con su escatología y estructura de anticipación propone un argot visual religioso elaborado por fábulas de trabajo, movilización y monumentalidad. Las *masas* empujan a la vida cotidiana más allá de su evidencia y hacen de la producción el único valor legítimo: construir un reino moderno que no es necesario saludar a la distancia, pues ya está aquí y será el hogar del pueblo.

En 1966, George Mosse sintetiza los fundamentos de la cultura totalitaria demostrando su carácter dispar, cuestionando las visiones compactas del nazismo indica que no había un sistema rígido sostenido por el miedo y la tortura. Miles de artistas, intelectuales y técnicos confeccionaban las escalas del nuevo humanismo étnico proponiendo una ciudadanía terapéutica capaz de adaptar las biografías de los ancestros y las novedades de la tecnología. La comunidad reunida en este jardín racial era protagonista de un *modernismo reaccionario* (Herf, 1990) donde se podían conciliar el esteta, el tecnócrata y el militar. El concepto tiene sus antecedentes en la obra de Theodor Adorno y Max Horkheimer y en las polémicas concomitancias entre tecnología y sociedad establecidas por Herbert Marcuse. La idea fundamental de Jeffrey Herf es la siguiente:

> Antes y después de la toma del poder por parte de los nazis, una corriente importante dentro de la ideología

> conservadora y luego dentro de la ideología nazi fue una conciliación entre las ideas antimodernistas, románticas e irracionales del nacionalismo alemán y la manifestación más obvia de la racionalidad de medios y fines, es decir, la tecnología moderna (176).

El sociólogo describe las características de la revolución conservadora de Weimar y destaca el papel jugado por intelectuales como Hans Freyer, Ernst Jünger, Carl Schmitt, Wemer Sombart y Oswald Spengler. En sus obras puede reconocerse la permanente búsqueda de consenso entre una cultura milenarista y una militarización industrial. Rechazo a los elementos críticos y emancipatorios de la Ilustración y adopción de los bienes tecnológicos de la misma, ahora orientados a destruirla. Por una parte, una política estética que hace de los moldes clásicos griegos y románticos su estirpe y, por la otra, un modelo societal matemático conducido por ingenieros y estenógrafos. De tal suerte, el modernismo reaccionario, sintetizaba un tipo de pensamiento capaz de lograr un *romanticismo altamente tecnológico*, según lo definió Thomas Mann. El carácter mitopoiético de lo comunitario señalado en líneas anteriores, implica realizar políticamente una filosofía "fundada en la modelización estética de la política" (Esposito, 2007: 165). El fascismo trastoca la impropiedad modernista del *dasein* en una maquinaria lingüística-icónica y somático-acústica dedicada a producir equivalencias entre "un" origen puro y "un" porvenir manifiesto.

> La ideología fascista es una forma de pensamiento que predica la necesidad de un renacimiento social a través de una tercera vía holística nacional-radical (Roger Eatwell, 1995) [...] El fascismo se puede definir

como una forma de ultranacionalismo revolucionario destinado al renacimiento nacional basado en una filosofía que es, ante todo, vitalista (Stanley Payne, 1995) [...] El fascismo 'es una exigencia atormentada, enfurecida y apasionada de renovación nacional'. Es 'rotundamente nacionalista, redentor, renovador y agresivo' (James Gregor, 1999) [...] La esencia de las ideas y de los mitos fascistas es 'la creencia en una revolución nacional y/o racial que expresa el renacimiento a partir de una condición existente de sometimiento, decadencia o 'degeneración', un renacimiento destinado a la creación de un 'nuevo hombre fascista' (Martin Blinkhorn, 2000) [...] El fascismo es la búsqueda de la trascendencia y de la limpieza de la nación-Estado a través del paramilitarismo (Michael Mann, 2004) (Griffin, 2010: 253-254).

La construcción visual de lo común

Las imágenes cinematográficas logran atraer al público por su dispersión y dan a las cosas una textura fantasmal. Los espacios físicos entran y salen dejando una leve señal de presencia, el ojo se acostumbra a reunir lo disgregado y encerrarlo en conceptos y emociones gratificantes. El cine viste a la mercancía con las insignias de un espectáculo nuevo y profundo, la transfigura en el accesorio de hombres y mujeres que necesitan un espejo eléctrico donde mirar sus vidas ya retirándose. Por lo mismo, la atracción política del cine se debe a la reunión de una *anamnesis*: memoria intensificada por el detalle; *profecía*: visión obsesionada con lo informe y proscrito; *éxtasis*: pasión por objetos de goce y distancia.

Acelerar el tiempo y traer el final a consumarse en el ahora –tal fuera una salvación– son las medallas fundamentales de la visualidad dispareja que el nazismo montó. Las imágenes se transforman en un idioma profético y también en una lengua maldita ¿Cómo controlar la diglosia y la interrupción de quienes la usan para ofrecer un mundo indecente y estéril? ¿Qué símbolos pueden congregar la sangre, el polvo y la muerte en un acto total y masivo? La imagen ordena la fisonomía del poder, anuncia su llegada desde lo invisible y proyecta la duración de su obra. El cine articula una estética positiva con una técnica salvadora y la multitud se realiza bajo el compartimento simétrico de la voluntad y el anonimato. La energía canalizada por el film abre los sentidos a una nueva experiencia: la fuerza colosal de *un pueblo invadiendo el mito de la identidad*. En apariencia los múltiples pueblos quedan reducidos a uno, sin embargo hablan por las ranuras de la imagen, niegan la unidad orgánica que impone un señorío de clarines y ajusticiamientos.

Los pueblos que llegan con la imagen no se quedan en ella, evaden la prisión de lo axiomático y sus recortes. Luchan por testimoniar lo ausente-cercano, lo impedido de ingresar al texto por la proximidad que tienen con lo irregular y quebradizo. Habitan en los bordes, caminan entre memorias improvisadas, repiten la historia con verbos postizos, en suma, esperan ocupar lo visual y denunciar lo visible. En parte, el cine político se relaciona con este problema, pues el pueblo fue sometido a vivir entre la imagen y el movimiento, a mostrarse como efecto perceptivo y cognitivo de máquinas neomiméticas que producían un verosímil convincente tan abrumador que el cuerpo de las *masas* se disolvía en la corriente abstracta del capital y el Estado.

En la pantalla el pueblo realizaba la historia que nunca tendría en lo social y en la fábrica planeaba la conspiración *justa*, cuyo archivo sería reprimido. Mostrar al pueblo, estéticamente, como la extensión de las fuerzas productivas o la metáfora de la velocidad y el tumulto, sirvió a la teoría social para condenarlo a ser el eco material de un imaginario causado por el artista o el dictador.

> Pero fue el fin de siglo XIX el que tuvo la intuición verdadera de la combinación de la imagen y el movimiento de la fuerza utilizadas como aceleradores históricos, cuando las primeras teorías de una gestión de las masas mediante la imagen aparecieron durante los años 1890. Esta formalización teórica del lazo de las masas con la imagen se efectuó en Francia sobre todo, acerca de la cual Zeev Sterhell mostró que fue el verdadero laboratorio de los fascismos del siglo XX[3] (Michaud, 2009: 293-294).

El impresionismo y postimpresionismo, en pleno auge fotográfico y neurofisiológico, confirmarán la penetrante conversión del pensamiento visual, ahora desencantado de la creencia en una percepción inmediata y puntual. Desde 1880, indica Jonathan Crary (2008), el poder institucional opta por un régimen óptico-disciplinario capaz de adaptar

[3] De acuerdo a Robert Stam, las diversas caracterizaciones teóricas que se hicieron del cine muestran la vinculación con las maneras de entender el rol de las imágenes en movimiento. El Biógrafo y la Animatografía destacan el registro de la vida; el Vitascope y Bioscope hablan sobre la mirada y su valor escopofílico (deseo de ver); el Cronotógrafo es relativo a la escritura del tiempo y la luz en su sentido bergsoniano; el Kinetoscopio narra la dimensión visual de movimiento; el Escenarógrafo es la filmación de historias y escenas; por último el cinematógrafo y el cinema hacen alusión a la transcripción del movimiento.

al sujeto a una experiencia productiva, controlable y predecible. La mirada podía ser instrumentalizada con el fin de concentrarse en normas y prácticas de obediencia y gasto. En paralelo la subjetividad, inclinada a reforzar el goce de un ser deseante y autosuficiente, tenía la ventaja de interrumpir el campo perceptivo con signos contraculturales tendientes a dar inestabilidad a la atención, estudiada psicológicamente. El cine seducía con fuertes intervenciones analógicas probatorias de la existencia empírica y con la manipulación de afectos psíquicos intangibles, es decir, hacía colisionar y repensar los límites entre representación y subjetividad, doblando la mano a los modelos miméticos clásicos.

El registro sensorial y fisiognómico de la modernización necesita un nuevo tipo de registro donde el retrato documente, también, las zonas ordinarias y oscuras de los individuos. Capture su excentricidad con el propósito de documentar los fragmentos psíquicos, las gestualidades breves, los instantes épicos, o los minutos graves que sirven o no a la producción capitalista. Un nuevo hogar para las *masas* construido por un saber técnico desdoblado en producción y entretención; en sometimiento y consuelo: rapacidad y victoria. En este contexto los pensadores estéticos buscan comprender la crisis del arte, el desborde interior de los lenguajes y la imposibilidad de volver a un concepto de realidad documental, pues las vanguardias destruyen visualmente el mapa mimético.

El dilema es imaginar ¿qué operación reflexiva puede generar un proceso liberador sin convertir la energía utilizada en orden? Las vanguardias creen en la destrucción del sentido como una manera de derrotar a la burguesía, mientras el totalitarismo otorga a la inmortalidad neoclásica la misión de destruir el pensamiento crítico. El cine del

periodo de los años 1930 al 1950 acoge, resiste, propone cruces entre estos dos mundos[6] y ofrece capítulos extremos, disciplinarios, poéticos y transgresores. Es notoria, en el campo artístico, una oscilación melancólica por los orígenes y la decadencia.[7] Desde la literatura al cine, sea bajo presupuestos formales o ideológicos, hay una íntima relación entre la sofisticación nihilista y el neomesianismo primitivo, es decir, un aprecio por obras y autores que cuestionan la época o pretenden remodelarla convocando ejemplares extraños, pero capaces de intervenir la imaginación estética y dotarla de crisis o renovación.[8]

> Los historiadores de la literatura y el arte saben que entre lo arcaico y lo moderno hay una cita secreta, y no tanto porque las formas más arcaicas parecen ejercer en el presente una fascinación particular, sino porque la clave de lo moderno está oculta en lo inmemorial y lo prehistórico. Así, el mundo antiguo en su final se vuelve, para encontrarse, hacia los orígenes:

[6] No debe entenderse, en todo caso, que afirmamos una lógica determinista, sino un escenario de conflictos que permitió una riqueza de propuestas y perspectivas que intentaron sobrevivir a una época histórica de turbulencias y descreimientos.

[7] Los escritos del teórico Christopher Caudwell ofrecen una perspectiva sobre el significado cultural del tema. Equipara a vanguardistas con industria cultural en el trabajo de producir la destrucción del arte. Por su parte, Ernst Fischer agrega a la discusión la problemática de la falsedad, resituando el concepto de ***kitsch político***.

[8] Ernest Renan es el primer crítico literario que llama la atención sobre la seducción moderna por los tiempos diferidos. El tópico se manifiesta –insistentemente– en la historia del arte desde fines del siglo XIX. Désire Nisard, el crítico literario ultraconsevador, denunció a la obra de Víctor Hugo como decadente y romántica. Théophile Gautier, por su parte, alabó el estilo libertino de *Las Flores del Mal* de Charles Baudelaire.

> la vanguardia, que se extravió en el tiempo, sigue a lo primitivo y arcaico. En este sentido, justamente, puede decirse que la vía de acceso al presente necesariamente tiene la forma de una arqueología. Que no retrocede sin embargo a un pasado remoto, sino a lo que en el presente no podemos en ningún caso vivir y, al permanecer no vivido, es reabsorbido sin cesar hacia el origen, sin poder alcanzarlo jamás (Agamben, 2011: 27).

El conflicto de las vanguardias con las políticas totalitarias se manifiesta en esta cita del filósofo italiano, pues buscar un presente donde todavía no está, pero imaginable por su dotación arcaica, obliga al arte y en especial al cine político y experimental a trabajar con un insospechado origen latiendo en el futuro. Sin embargo, para el poder, también demandante de lo artístico, se trata de realizar un mundo ya vivido que viene a restaurar su ley.

Las luchas de interpretación se proyectan en lo visual y generan múltiples salidas, pero ¿quién define el límite de la memoria en las imágenes? Nadie tiene la capacidad y todos tienen la oportunidad. "Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen" (Rancière, 2010: 99). Siguiendo esta definición el cine político ha funcionado como una paradoja: debe hacer posible lo inolvidable en el modelo de lo continuo y mostrar la inmolación del cuerpo, el lenguaje, la naturaleza con los instrumentos y artificios de un ojo que nunca estuvo para filmarlos. Así ocurre con la guerra según recuerda Jean-Luc Godard: "de modo parecido a como Viena anunció con su música la Primera Guerra Mundial, el cine prefiguró la llegada de la Segunda Guerra.

Desgraciadamente, a Charles Chaplin, que había conseguido más popularidad que Napoleón y Ghandi cuando realizó El Gran Dictador, nadie se lo creyó" (1996: 32).

En los filmes *El triunfo de la voluntad* (1934), *El gran dictador* (1940), *Roma, ciudad abierta* (1945) se reconstruye el antes y el después, pero no accedemos al borroso lugar donde los cuerpos perdieron su luz. En el primero, podemos ver la alegoría visual de la pureza étnica pero no la humillación incomprensible que ofreció la iconografía biopolítica del nazismo; en el segundo, quizás reírnos de las parodias a la insensatez del poder con sus chatarras de muerte y no verla ocurrir en la escena de la masacre; en el tercero, conmovernos con la denuncia de una urbe que se esconde en el charco de agua de los verdugos sin dejarnos mirar la delación cristiana. Cada una de estas películas nos recuerda que el cine encontró una manera *alegórica* de celebrar las transformaciones irreversibles de la tradición y, a su vez, encalló en un presente despiadado sin duelo. Comprendió la trama dialéctica de un modernismo estético crítico y fascista a la vez, obsesionado con pensar la politicidad de lo visual y el uso reverencial de las máquinas de memoria fotoquímica.

De una u otra forma, el cine político no ha podido contestar a la pregunta por el terror, a cambio procedió a estetizarlo para apropiarse de su mal radical. *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais, *Los bajos fondos* (1957) de Akira Kurosawa intentan responder a condiciones históricas que todavía no tienen respuesta porque el resto de salvación que ofrecen, es también la calamidad, el hundimiento titánico, la subversión de la miseria. Serge Daney lo expresará de manera elocuente cuando pregunta: "¿Noche y Niebla (es) una película bella? No (es) una película justa" (1998: 25).

La eficacia de una política convertida en cinematografía es organizar a hombres y mujeres de edades diferentes, oficios disímiles y clases antagónicas a reunir sus miedos y descontentos en una hazaña fundacional. En la primera mitad del siglo XX el cine tendrá la virtud de unir al espectador y el militante bajo una "conciencia social" no sólo admisible en el espacio de la mirada. Disciplinar la retina con los objetos del poder y los idiomas de la mercancía permite dar escena a una ciudad ocupada, saturada de emblemas primitivos y sensaciones eléctricas. El ojo carece de descanso y la intensidad visual lo obliga a trabajar, tanto o más que el cuerpo. Los trabajadores se someten a una doble suerte: incorporar la sensibilidad a una racionalidad estadística –al modo de un engranaje– y estetizar la pasión para mover esa potencia creativa que no es recuperada por la fábrica. Las vanguardias, sobre todo la rusa, ven en ese residuo el umbral de la ruptura, pues la imagen destrozará la inmanencia alienante del capital sustituyéndola por una sensorialidad discontinua-abierta que no reproduce el esquema industrial de la cadena de mando.

La mirada podrá encontrarse con tiempos dispares y simultáneos agenciados por el arte, y el cine obligará a reunir en contenidos novedosos las estrategias sensoriales de la liberación castigadas por la reproductibilidad fabril.[*] La imagen politiza a la conciencia cuando desnuda su

[*] La subjetividad moderna ha sido descrita, en gran parte, como un fenómeno de "recepción en estado distracción", enfrentada a un régimen visual de lo fragmentario y pulsional. Sin embargo, fue un imperativo del capitalismo generar condiciones para una atención continua ligada al disciplinamiento laboral, la educación formal y el consumo masivo. La experiencia estética también se vio afectada por esta lógica. Al respecto consultar la obra de Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008.

complicidad representacional. Para ello es necesario terminar con la escritura lineal del mundo, similar a la producción en serie y generar saltos, choques y avanzadas:

> Es como si los géneros artísticos, al negar los contornos firmes de su figura, royeran el concepto mismo de arte. El fenómeno originario del deshilachamiento del arte, lo encontramos en el principio de montaje, que se impuso antes de la primera guerra mundial con la explosión cubista [...] Pero ¿qué hace el montaje, sino perturbar el sentido de las obras de arte por una invasión de fragmentos salidos de la realidad empírica –invasión sustraída a la legislación del sentido, y a la vez infligir un desmentido al sentido? [...] Cuanto más deja un género entrar en él lo que su continuum inmanente no contiene en sí mismo, más participa de lo que es extraño, de lo que pertenece al orden de la cosa, en lugar de imitarla. Se vuelve virtualmente una cosa entre cosas, se vuelve algo que no sabemos lo que es (Adorno, 2004: 56).

Se podría decir que el montaje imagina un tiempo-otro donde aguardan las vidas no cumplidas de los individuos y la comunidad. Sólo las imágenes contrarias al canon de lo evidente pueden mostrar esa incompletud y acercarla sin vencer su grado informe. A comienzos de los años treinta, el cineasta Aleksandr Medvedkin dirigía un estudio-laboratorio cinematográfico móvil llamado el *cine-tren*. Recorriendo el país filmaba *in situ* la producción de los trabajadores y revelaba la película de inmediato a fin de discutirla con los protagonistas. El *metraje luminoso* no quedaba en manos del director, por el contrario, insertaba su lente en el cuerpo de la revolución, imaginando con ello la sociedad

fraternal. El productivismo soviético[10] creaba imágenes entusiastas de fábricas irreales: orden, compromiso y eficiencia colonizaban los hechos y los convertían en verdad. Pero esas imágenes guardaban también los imprevistos, las negligencias y las simpatías "inconfesadas" de los cineastas con la represión estalinista.

La *comunidad de los iguales* (Rancière, 2007) inventaba un gran cuerpo evangelizado por el cine, donde la materialidad perdida del pueblo era reemplazada por los *homoioi* –los semejantes– unidos en el trabajo y la solidaridad.[11] De esta manera el flujo visual recuperaba la faena humana dándole el rango de identidad política, anticipando la política venidera "libre" de la contradicción entre el uno y los más. El cine era considerado un instrumento de quiebre y reconciliación, lograba unir la *constitución* fisiológica del observador con la *posición* social del obrero. Emanaba de la pantalla el rechazo al ensueño y brillaba un cuerpo combatiente, unitario y dogmático. La visión subjetiva del poder era exhibida en la objetividad esencial de la revolución: la

[10] Benjamin Buchloh, a comienzos de los años ochenta, efectúa una revalorización teórico-historiográfica de las vanguardias ruso-soviéticas. Es una respuesta a la negación ideológica que Alfred Barr, fundador del MOMA, hace del constructivismo con la finalidad de defender la imagen de un arte moderno despolitizado y formalista. En los trabajos recopilados en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Akal, Madrid, 2004) Buchloh afirma que los artistas soviéticos son conscientes de que politizar el arte no significa renunciar a extremar las operaciones estéticas, más bien, es participar de un profundo cambio de la institucionalidad cultural y la recepción estética.

[11] Chris Marker realizó dos filmes sobre Aleksandr Medvedkin, en periodos diferentes. *El tren en marcha* (1971) y *La tumba de Alexander/El último Bolchevique* (1993). Los dos trabajos reflexionan, intensamente, sobre el significado de la imagen política y su capacidad de ilusionar y desilusionar. Un análisis pertinente se encuentra en el texto de Hito Steyerl "La verdad deshecha. Productivismo y factografía", disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es/print#_ftn2>

cámara organizaba la percepción igual que los parlamentos de los soviets o las marchas del frente popular.

Las operaciones vanguardistas y los deseos emancipatorios contra el presente reprimido imponen la urgente convicción de cambiar el mundo, pero es ahí donde las relaciones entre estética y política terminan creando diferentes versiones sobre el significado de la comunidad. Las narrativas nacionalistas buscan, en el cine y el arte, reponer un pueblo dormido que bajo la tutela del Estado recobrará la historia usurpada o le dará un modelo único. Hannah Arendt (2003), recuerda que el filósofo rey de la *República* de Platón hace su ciudad como el escultor su estatua. El arte es la nación viviendo en la belleza de lo fundamental y quienes sirvan a este designio portan el aura y la fe. La comunidad recibe la obra y reconoce en el príncipe-artista el testimonio de un creador. "Durante la primera mitad del siglo XX, la identidad del hombre de estado y del artista adquiría valor de norma" (Michaud, 2009: 14), y ante la fragmentación:

> la belleza es una forma de observar las cosas y la vida que pone de manifiesto la 'idea absoluta' fundamental para toda existencia [...] El alma humana había sentido la necesidad de transformar este mundo llenándolo de una belleza situada más allá de los límites racionales de la conciencia (Mosse, 2007: 41).

Las vanguardias, al contrario, suponen a la comunidad irrealizada, pendiente u oculta por una modernización que la reduce a empleo e ideología.[12] El lenguaje administra

[12] Los letristas y los situacionistas, aunque usaron el cine para desmantelar el espéculo del capital, no confiaron plenamente en el poder

estas represiones y debe ser desarticulado para lastimar su velo conformista. Las imágenes arrastran lo evidente a su despeñadero y experimentan con significados anómalos, anodinos y prematuros. De ellos saldrá un tiempo nuevo y otros seres humanos. A pesar de los cuestionamientos drásticos al realismo figurativo, las vanguardias mantuvieron un vínculo ambiguo con las narrativas documentales, y la representación siempre expresó un límite crítico. El cine habitado por propuestas ilusionistas y comerciales, sin embargo disponía de un amplio horizonte de fracturas semánticas y discontinuidades físicas, que reelaboradas por una iconografía crítica, dejarían pasar la estela de un autor y los restos de realidad olvidados por la estandarización visual. Autor y política realizarían juntos una revolución de los significantes y los credos. Una lectura decisiva sobre este punto la ofrece Walter Benjamin en *El autor como productor* (1934), cuando interpela al artista de avanzada a convertirse en trabajador revolucionario, a insubordinarse contra la cultura burguesa apropiándose de la comunicación y la técnica, luchando con el proletariado por otra imaginación y estética. Lo medular, en todo caso, es una fusión de roles que derroten la especialización del artista y el obrero, los rescate del mecenazgo ideológico y la proletarización cultural (Foster, 2001).

Las vanguardias europeas buscaron en lo real (sustrato híbrido de lo inconsciente, simbólico e imaginario) la superación de los regímenes discursivos de la tradición cultural de la izquierda y la derecha, y argumentaron, desde la teoría

---

emancipatorio del mismo. Guy Debord llamó a sus obras –*Crítica de la separación* (1961) y *La sociedad del espectáculo* (1973)– anti-documentales, en un esfuerzo por demostrar que la imagen técnica estaba colonizada por la producción y su reverso crítico sólo acentuaba tal dependencia.

del arte y la política, la existencia de una *lengua del arte* autoreflexiva destinada a la anulación del referente y la institución (museo, academia, taller, espíritu). El cine al experimentar con las monocromías del celuloide; la intervención material de la película impresa (rayar, quemar, pintar); las distorsiones de velocidad, tamaño y cuerpo; las violaciones del ritmo y la adulteración de la imagen móvil insinuaban el afán de herir el pensamiento conservador y develar las hegemonías estéticas junto con la emergencia de lo nuevo indeterminado: fundamento de la utopía ante la ruina burguesa de la experiencia. Los detractores hicieron de la presunción de originalidad y el hermetismo conceptual la principal refutación de los sueños revolucionarios. Un arte de técnicas arbitrarias y códigos histéricos carecía de una lúcida comprensión de las luchas sociales y de la visualidad pertinente para dignificarlas. Sin embargo, las vanguardias quedan desplazadas cuando el lenguaje se convierte en la economía global del capitalismo que descubre la riqueza inmaterial que su explotación implica, usando incluso los inventos artísticos para reciclar su discurso cultural.

> El periodo heroico de la vanguardia cinematográfica es, sin embargo, muy breve. Si la inmediata posguerra es el escenario de su inicio y El Gabinete del Doctor Caligari constituye un hito en el reconocimiento de su estatuto por parte de la industria y el público, la imposición de la tecnología del sonoro a finales de la década plantea problemas que la vanguardia no fue capaz de superar. Pero hay razones más poderosas que determinan el punto muerto de esta vanguardia: la conflictividad social de los años treinta, el ascenso de los totalitarismos y la rápida politización de intelectuales y artistas marcan un abandono progresivo,

> pero inexorable, de los experimentos hacia las formas de un realismo, quizá no menos experimental, pero sí más directo (Sánchez-Biosca, 2004: 33).

El arte padece a un semejante que no conoce e intenta volcarlo hacia el exterior de sí mismo, con la finalidad de tomar contacto con lo que no es o se halla suspendido. Expuesto a un acontecer ignoto, gratificante o no, tiene la oportunidad de ver un horizonte estético hasta ahora vacío. Muchos artistas desencantados con las mímesis oficiales intentaron cumplir esa meta de yuxtaponer cosas diferidas. Los espacios intemporales y políticos de Rudolf Schlichter; las parodias metafísicas de George Grosz; los mutantes bío-mecánicos de Hannah Höch; el volumen matérico del yo de Max Beckmann y la anormalidad naturalizada de lo urbano de Balthus, son unos pocos ejemplos de esa fractura de la mirada respecto al contexto. La disociación entre realidad y lenguaje reiterada por las vanguardias para demostrar la falla de sentido abierta por la tecnologización de los cuerpos, exalta figuras opuestas de energía incontrolable o destrucción apocalíptica. En ambos casos individuos y comunidades asumen o reciben los efectos de una modernización desigual.

Lo estético fomenta un co-estar incómodo entre las superficies culturales y lo que queda por pensar. A nuestro juicio aquí descansa una cuestión fundamental: ¿qué queda por pensar?; ¿Quién recordará al poder si los seres humanos desaparecen de la inmanencia o la historia? La estética viene a cumplir ese propósito: tanto en el liberalismo o el totalitarismo la experiencia desarmada puede restaurarse en la obra del sujeto o de la comunidad. Lo estético encarna la conjunción de estas dos "obras" sin lograr síntesis, más bien, ofrece salidas distintas a la producción

de los discursos, las imágenes y los modelos proponiendo una *ideología* y una *epistemología* de la representación que reúne la ficción del orden y la crítica al significante en el interior de un objeto único.

> Lo estético es a la vez el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta, por otro, una forma engañosa de universalismo. Si brinda una generosa imagen utópica de reconciliación entre hombres y mujeres actualmente divididos unos de otros, no es menos cierto que no deja de obstaculizar y mistificar el movimiento político real orientado hacia esa comunidad histórica (Eagleton, 2006: 60).

En estas circunstancias la estética brindaría auxilio a la experiencia, acogería contradictoriamente la autonomía y la totalidad, confeccionaría idiomas abstractos y apelaciones melodramáticas, serviría al desacuerdo y la aceptación. En la modernidad el arte sólo puede afirmar una autonomía precaria construida con los saldos visuales de la metafísica y la subjetividad, en un movimiento pendular de afirmación (el modernismo) o ruptura (la vanguardia) de las mismas. Ya no se puede cumplir la inferencia kantiana de una moral de la naturaleza experimentada inocente y estéticamente, pues la imaginación es la potencia mercantil del pensamiento cuando éste, a su vez, es la planificación

matemática del terror. La imagen articula la mimesis y la racionalidad de lo existente desplazando al arte de la *función de verdad* que inauguró la Ilustración, pero lo existente encarna la instrumentalización de los cuerpos y la vigilancia de los afectos. Encerrada en jergas furiosas, la comunidad es un deseo de tiempo en constante fuga. Un símbolo profanado por los mitos totalitarios que piensan en reunir, otra vez, a los necesarios mediante la fiesta, el monumento y la sangre.

La estética logra conducir lo autónomo y soberano, aunque eso implica renunciar a su significado clásico. Nunca puede realizarse de una sola forma y su continua interpelación por el poder acrecienta la alteridad formal de sus principios. La especificidad que logra a través del proceso autorreflexivo la separa del utilitarismo burgués y la lleva a construir un lenguaje especializado.[13] Bajo esta dualidad ha sido inventada en el siglo XX e identificada con el totalitarismo, la revolución o la individualidad. Sin embargo, la

[13] El cine situacionista se caracterizó por aplicar estrategias de descontextualización y reflexividad interna. Por ejemplo en *Dialectique peut-elle casser des briques?* (1973) de René Vienét y Gerard Cohen, la banda sonora original de una cinta de artes marciales es sustituida con panegíricos al comunismo basado en los sistemas de consejos. *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1979) de Julien Temple recrea la autoconciencia del grupo Sex Pistols para combinar la postura radical de una subcultura y la burda manipulación de la misma en aras de autolegitimar al grupo, y *Arise! The Sub-Genius Video* (1989) de Ivan Stang y Cordt Holland, analiza la paranoia norteamericana de la publicidad montando fragmentos de películas de ciencia ficción de bajo presupuesto, documentales científicos o de divulgación y spots. A esto agreguemos las tendencias a producir filmes de bajo costo que se dieron en los años noventa, cuya orientación era la crítica a la estructura mediática y la conformación de audiencias unánimes. Ella Shohat y Robert Stam rotularon esta línea de *jiujitsu de los medios*. *The Desert Busch* (1991) de Sherry Millner y Ernst Larsen ejemplifica lo anterior con su combinación de imágenes y artefactos pop, dedicados a cuestionar la Guerra del Golfo Pérsico.

emancipación individual y la revolución colectiva encierran una incomodidad insalvable. La estética y la política hablan de un objeto irreconciliable: un arte político que convierte a los individuos en margen de la multitud y una política estética que transfigura a la multitud en el signo de un nosotros singular. A consecuencia de lo anterior estalla la aspiración de plenitud y los proyectos vanguardistas no logran corregir lo inverosímil de la modernización en la *república de los artistas*. Los estados nacionales inician un proceso de simbolización propia, mediante la conversión de lo heterogéneo de los cuerpos en sensaciones unificadas de orden, y promueven la lucha frontal contra la contaminación de las identidades. La individualidad burguesa, mezquina edad de la noche (Stirner, 2004), puede ser enfrentada con una movilización social permanente cuyas consignas tienen la capacidad ilusoria de reunir lo nacional en una sola visualidad.

> El arte autónomo no era completamente libre de la infamia autoritaria de la industria cultural. Su autonomía es algo que ha llegado a ser y que constituye su concepto: no es a priori. En las obras más auténticas, la autoridad que en otros tiempos las obras cultuales debían ejercer sobre la gente se ha convertido en una ley formal inmanente. La idea de libertad, que es hermana de la autonomía estética, se formó al hilo del dominio, que la generalizó (Adorno, 2004: 31).

La premura por alejarse de las "particularidades innumerables de los yo y la historia" (Bataille, 2004: 127-128) y renunciar a lo absoluto de lo personal, concita una nueva violencia que desgarra y cuestiona el mito del origen: el sujeto es el efecto de una modernización alienante que

sólo la *communitas* es capaz de solucionar. El arte conformado encarna dos discursos sobre la comunidad: uno obedece a una política totalitaria que instaura una *comunidad del sacrificio* y convoca lo estético a replegarse en nombre del poder, a disolver lo particular de cada individuo en la esfera final de la patria. Por el contrario, la *comunidad de iguales* exige a pequeños hombres y mujeres desaparecer en el flujo de una obra colosal que los asimila e indiferencia. "Cuando una imaginería, es decir, una colección de imágenes provenientes de una misma fuente, se instala en la positividad, no hay ninguna salida hacia una simbolización posible. Únicamente resulta posible una 'mitología', en el sentido de Barthes" (Sfez, 2005: 175).

La comunidad implicada en el arte vanguardista no manifiesta ninguna voluntad de apego a las certezas del presente, pues aún no ocurre. La belleza cosificada por las imaginerías fascistas, al contrario, exige la verdad aquí y ahora. El cine debe inventar un pueblo ciego, cáscara de voluntad para justificar el allanamiento de lo público y privado por el abuso estatal. El héroe de tantas películas es un cadáver cumpliendo un destino, fortuito o moralmente asumido. En las democracias contemporáneas este tipo de cine domina la prosa del consumo masivo. A pesar de lo anterior, el cine negro, la comedia de postguerra y el drama social de la era liberal hicieron cruces y asimilaciones de las estrategias propuestas por el Surrealismo o el Dada al usar planos abiertos, movimientos de cámara y construcción de atmósferas inclinados a sugerir estados psíquicos, desmaterialización del flujo temporal y recursos oníricos. *Entreacto* (1924) de Rene Clair; *La estrella de mar* (1928) de Man Ray y Robert Desnos; *La sangre de un poeta* (1930) de Jean Cocteau; *Más dura será la caída* (1956) de Mark Robson; *¿Ángel o diablo?* (1945) y *Vorágine*

(1949) de Otto Preminger; *Gilda* (1946) de Charles Vidor; *Sin conciencia* (1951) de Raoul Walsh y Bretaigne Windust; *El demonio de las armas* (1949) de John H. Lewis, destacan filiaciones existencialistas, al modo de sombras filosóficas atravesadas en la vida de unos personajes que han borrado las distinciones morales entre el bien y el mal.

Vanguardia y comunidad

El cine es capaz de hacer de lo real una silueta domada por la propaganda y también transformar en experimento la voluntad política al extrañarla de su conveniencia. Sergei Eisenstein trabajó lo último al fracturar la representación con montajes entrecortados y delirantes donde la anécdota se vuelve inservible para la imagen. *El acorazado Potenkim* es un ensayo sobre la violencia visual de la historia y busca traspasar al espectador con golpes perceptivos, descalces figurativos, planos anárquicos y patetismos líricos arrancados al melodrama y reactualizados por medio del rapto o *râvissement* (Sánchez-Biosca, 2004): un retroceso al cine convencional para expropiarle esa fortuna necesaria llamada la pasión. Logra modular su teoría cinematográfica con una noción patética y orgánica de la tragedia sin reducir el enigma, pero tampoco idealizar la técnica. Georges Bataille tiene una extraña cercanía con esta perspectiva del cineasta ruso, al decir en *El obelisco*:

> no se puede colocar un 'misterio' en la vacía región del espíritu donde sólo las palabras ajenas a la vida logran sobrevivir. No puede resultar de la confusión entre la oscuridad y el vacío abstracto. La oscuridad de un 'misterio' procede de imágenes que una especie

> de sueño lúcido toma prestadas del reino de la muchedumbre, a veces sacando a la luz lo que la conciencia culpable ha empujado a la penumbra, a veces resaltando aquellas figuras que normalmente son ignoradas (Crary, 2008: 147).

La iconografía del pueblo es elaborada con imágenes arquetípicas, es decir, con un material dotado de una densa significación antropológica cuyas referencias son político-cristianas y estético-culturales. La simbolicidad de los cuerpos detiene el acontecimiento vivido en una serie de gestos de lucha y martirio. La visualización del gesto es decisiva para entender el montaje de Sergei Eisenstein: el ritmo y contenido de la imagen se convierte en registro histórico porque los hombres y mujeres que padecen el conflicto lo dejan registrado como expresión corporal y social. Así, *El acorazado Potemkin* inventa una kinésica de la historia y por esta vía la comunidad se reconoce, se hace activa al disponer de su cuerpo para la imagen. La imagen a su vez imprime la gestualidad en el lenguaje figurativo de los imaginarios de la revolución. El acontecimiento, entonces, cobra realidad en la presencia de un pueblo escenificando su tragedia y victoria.

"Los saltos dialécticos" son, en palabras del director soviético, la conversión de la teoría política en visualidad, la transformación cinética de los asalariados en protagonistas de un drama excesivo y extremo donde se confunden las resignaciones cristiano-ortodoxas con los arrojos revolucionarios. *El acorazado Potemkin* aclara ese vínculo problemático entre narración clásica y montaje vanguardista que intenta conciliar los restos poéticos de los individuos con las totalidades irrepresentables de la revolución obrera.

En *El acorazado Potemkin*, la comunidad exhibe con su muerte el nacimiento que llega. Cada uno de los ajusticiados en la escalera de *Odessa* desborda el sacrificio y se convierte en ícono, en marcas de una nueva era donde la comunión se dará en el centro de una polis de iguales. La travesía del sujeto por la injusta forma del mundo tendrá fin cuando las imágenes abandonen la idolatría por la velocidad y vuelvan a ser cristales, espectros de luz anunciando el ser-finito del pueblo y la claudicación de toda infinitud aterradora y abusiva.

Sergei Eisenstein buscaba producir una síntesis entre el pueblo soberano y los pueblos autónomos, hacerlos coincidir en una toma de posición, en una memoria de instantáneas y temporales collages cuya eficacia semántica no es reprimir el distanciamiento, sino negar en lo visual la idea de ser sólo recreaciones de hechos históricos, retratos posteriores de un acontecimiento ocurrido en otro lugar. Roland Barthes dirá –con el malestar propio de un semiólogo ajeno al lirismo discursivo del filme– que funciona: "un recorte puro, de bordes netos, irreversible, incorruptible, que rechaza hacia la nada todo lo que lo rodea, innominado, y [que] promueve hasta la esencia, la luz, la vista todo lo que abarca en su campo" (1973: 230).

El montaje fílmico tiene una obligación propedéutica con la buena causa, y la historia justa es una obra de instantes apremiantes (Didi-Huberman, 2006). Pero es una narrativa abierta que polemiza con un realismo demasiado atento a la didáctica o la ilustración heroica y usa el montaje como pieza transversal para que puedan reunirse múltiples edades[14] en torno a un proyecto constructivista:

[14] En las películas de Sergei Eisenstein predomina una totalidad icónica basada en asociaciones complejas, como por ejemplo, aquellas

atracción de diferencias. El cine, entonces, trabaja con emplazamientos, yuxtaposición y objetos dispares. Ningún encadenamiento interno puede reproducir la realidad a pesar del entusiasmo representacional. El mimetismo de la cámara no disuelve la extrañeza que implica la anacronía de la imagen.

> El cinematógrafo es la afirmación del nacimiento del Pueblo y del movimiento en marcha de la Nación. Sueño americano y soviético del que surge la idea de la Historia universal del siglo XX como proyecto del siglo XIX. Historia cuyo ideal, supone fusionar minorías pensadas como una división estructural y complementaria de partes, puestas en movimiento psicológico para comprender la constitución de la unidad y las oposiciones. Eisenstein lleva esta representación orgánica muy lejos inventando un cine que tiene por objeto la Naturaleza y por sujeto las masas. En este sentido, crea un cine que se desplaza entre lo orgánico y lo sublime –en el que el cambio de estado entre lo orgánico y lo patético, entre la cantidad y la cualidad– fuerza a pensar el Todo y no solamente al hombre

---

donde el montaje restituye las leyes del pensamiento que, a su vez, reponen el movimiento creativo de la realidad. En los análisis de los fotogramas de *Iván el Terrible*, Roland Barthes advierte unos efectos que la imagen en movimiento pierde. Llamó a esto el *tercer significado* –más allá de la información y la significación– y usando la terminología de Julia Kristeva definió un nivel denominado *signifiance* que entregaba significados obtusos cercanos a la idea de derroche de Georges Bataille o carnavalesco de Mijaíl Bajtín. Este ámbito del *signifiance* se encontraba fuera del circuito del intercambio semántico y funcionaba al modo de una contra-narración visual, pues no era copia de ningún elemento del mundo real, es decir, un fragmento que no tiene modo de reunirse con la totalidad del discurso cinético.

> [...] La constitución del Pueblo, para Eisenstein, debe pasar por tres aspectos dialécticos sucesivos: orgánico (es la ley cuantitativa de crecimiento a partir de la unidad que se desdobla), patético (es la ley cualitativa de desarrollo, el momento del salto de la Naturaleza a la conciencia, de lo cuantitativo a lo cualitativo) y dramático (es el pensamiento-acción que reúne a la Naturaleza y al hombre, los eleva a una potencia suprema: a un monismo dialéctico) (Cangi, 2009).

La *voluntad general*, en términos de Jean-Jacques Rousseau, parece filtrarse en la cinematografía del director soviético, cuando el pueblo lucha por reducir esa división entre el individuo encerrado en su intimidad y las masas encarceladas en su tragedia. Superar la trampa del uno y el todo, sin caer en el relato cinematográfico de una comunidad de caracteres positivos reprochables, es politizar al arte, en cuanto negación radical de un "todo" mayor perfecto. De modo dialéctico el cine revolucionario debe escapar al sujeto metafísico y la comunidad sustancial. En *¡Que viva México!* (1930-1932) Eisenstein trastoca las reglas de la conjunción y establece una crítica lírica a las miserias del progreso al confrontar, de forma inédita en el cine, los imaginarios mestizos con las rapsodias mecánicas. El capitalismo periférico es asaltado por indígenas que reinventan las normas del desarrollo jugando con las ruedas de las fábricas y no sirviendo a ellas. A modo de un palimpsesto el film borra, mediante los citados saltos dialécticos, la historicidad plana y cambia de velocidad a fin de mostrar el paso de un comunalismo primitivo a una modernidad insurrecta. Sin embargo no pretende convertir este film en un mito, al contrario, el gobierno de Plutarco Elías Calles dista mucho de dar a los trabajadores garantías protagónicas en

la revolución (casi un símil con la Unión Soviética) y nos recuerda que el final de film no es una moraleja:

> En la versión definitiva de la película, la 'apoteosis' del epílogo ciertamente no intentaba reiterar [...] el triunfo del 'progreso' ni el 'paraíso' de la industrialización. Sabemos muy bien que cuando comienza la expansión de los países burgueses, las formas primitivas patriarcales de explotación se transforman en formas de trabajo más avanzadas. [...] Y que el principio social que da vida, que es afirmación, tendrá que seguir combatiendo durante mucho tiempo a las fuerzas del oscurantismo, la reacción y la muerte, antes que se realice el ideal de los que sufren bajo la bota de los explotadores (1964: 55-56).

La vanguardia rusa, en general, necesitaba rechazar una concepción de totalidad administrada por el artista clásico. Éste, en complicidad con la naturaleza, convertía sus detalles en algo conclusivo y final. En cambio, el vanguardismo de Eisenstein, ubicado dentro de un gran cuadrado negro rodeado de un círculo blanco, requiere pensar la totalidad aconteciendo "constructivistamente" en los saldos materiales de la sociedad postzarista. Es una convicción: el estilo fílmico es la pulsión nemotécnica de la historia de los insurrectos, y en cuanto tal, nunca más la máquina oprimirá a quienes la usan para liberarse del abuso de sí mismos y de los demás. Esta idea de un cine cuya estilística es la memoria prosódica del cuerpo colectivo ha sido un eje importante de la investigación en el campo cinematográfico. Los estudios de Michele Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin sobre el cine francés de los años treinta; David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson sobre el cine

clásico americano o Noël Burch sobre el cine japonés, ilustran la tendencia a buscar lógicas estructurales de composición y narratividad.

Arte político: ¿una retórica de los oprimidos?

La estetización de la política es pensada como una causa fascista (Martin Jay, 2003), un conglomerado de fobias, iras y metafísicas histéricas al servicio de una dramaturgia mortuoria e inhumana. La sociedad adscrita a este imaginario se describe como una masa eufórica y alienada, entretenida con un kitsch cultural hecho de humillaciones y trascendencia. El arte vanguardista sería el hueco estético (George Steiner, 2000) y ético que rompe la obediencia de los cuerpos y desarma la épica rancia de las doctrinas biopolíticas. La comunidad adherida a la confabulación totalitaria sólo disfrutaría de formas ciegas, de gustos mordaces y, sobre todo, confundiría belleza y muerte en una liturgia del fin y la inmolación. Aunque en lo medular esta descripción puede ser cierta, encierra un reduccionismo dramático, idealiza a la obra de arte como solución de una lógica de la cual es parte. Esta contradicción es señalada continuamente por Adorno: el arte trabaja un sentido de lo real, en medio de la muerte, que la sociedad moderna pide estetizar. El único modo de alcanzar una responsabilidad política, ante este hecho, es autonomizar la estética de la vida social, para volver a ella como un señorío que repara la desheredada individualidad. La imagen dialéctica de la obra de arte, para Adorno y Benjamin, no celebra la novedad extrema ni el retorno documental, no acontece en un presente urdido por la facticidad y el intercambio, tampoco en un pasado mítico y conmemorativo, sino en la

fisura de ambos tiempos a los que pretende superar, pero se enreda en ellos y testimonia la ruina del mundo provocado por una administración técnica de la cual es secuaz y regazo: "Cuando el horror se ofrece a la transfiguración de un arte auténtico, lo que está en juego es un placer, un placer fuerte pero placer al fin" (Bataille, 2004: 117).

El "arte político" habla de una sociedad cuando puede imaginar su tragedia; propone una visualidad al develar su catástrofe; construye un significado al deshacer la excusa de la muerte colectiva; compensa al sujeto despedazado por los significantes económicos. No es en la imbricación directa entre lo social y lo estético que se encuentra el poderío crítico de la imagen, sino en aquello que permanece mudo y esquivo como vida insurrecta:

> cuando afronta las fuerzas invisibles que la condicionan, la sensación visual libera una fuerza capaz de derrotarlas, o al menos hacerlas amiga de ella. La vida grita a la muerte; pero la muerte ya no es ese demasiado-visible que nos quita las fuerzas, sino la fuerza invisible revelada por la vida, quitada de su cubil y mostrada en el grito. La muerte es juzgada desde el punto de vista de la vida, y no lo inverso, que tanto nos complace (Deleuze, 2002: 88).

La comunidad es herida visualmente por el arte, al iluminar el intervalo en que la carne se fuga del cuerpo y muestra la cicatriz de un mundo injusto. El arte, que hace del cuerpo zona de interrogación crítica, se enfrenta con el problema de cómo restituir significación a la materia, dentro de un campo sociocultural, que ha hecho de ella un vacío perdurable. No se puede recurrir a un momento anterior inocente y tampoco buscar un saldo incontaminado

por su exterioridad al movimiento general de lo actual. Este es el trabajo que el arte intenta sostener frente a la insustancialidad del cuerpo[15] y su continua conversión en signo. Piensa en una comunidad que todavía no existe y está reverberando en los significantes que la avistan, sin embargo está y es visible. No es una maniobra melancólica o una acrobacia lingüística, sino la consecuencia de pensar una realidad todavía no domesticada por el lucro.

La comunidad es pensada como una ética social que detiene la usura y la instrumentalidad de las identidades y abre el mundo a prácticas de reencuentro donde los cuerpos recuperan las autonomías arrebatadas por el capital. Contra las teorías totalitarias del sacrificio usadas para dar la muerte a quienes no son funcionales a los signos patronímicos, el arte de vanguardia y el cine político respondieron con una estética trágica, con la invención de una *soberanía crítica* que desarma la representación en una larga serie de formas improvisadas y utópicas capaces de enfrentar el fondo inmunizante, resbaloso y extenso de las endogamias comunitaristas.

> Si la communitas es la salida exterior a partir del sujeto individual, su mito es precisamente la interiorización de esa exterioridad, la duplicación representativa

[15] Las imágenes del cuerpo están justificadas por muchos artistas, a partir de nociones de fragmentación y escombro. Deleuze y Guattari designaron este proceso con el nombre de máquinas deseantes y apelaron a un inconsciente post edípico, donde toda la trama social y política de los individuos está sometida a negociaciones esquizofrénicas de identidad y a mecanismos rizomáticos de movilidad y reconocimiento. En este plano el arte sólo tiene validez si es capaz de desilusionarse estéticamente de sí mismo, pues es la única radicalidad que le queda ante la subjetivización estandarizada de los públicos y los contenidos culturales.

> de su presencia, la esencialización de su existencia [...] El pliegue mitológico que todos los filósofos de la comunidad experimentan como irreductible punto ciego de la propia perspectiva consiste en la dificultad de tomar –y sostener– el vacío del numus como objeto de reflexión. ¿Cómo pensar el puro vínculo sin llenarlo de sustancia subjetiva? (Esposito, 2007: 44).

El arte político dedicado a la ilustración de la realidad no puede tolerar el vacío de un vínculo, y en conjunto con el poder dan lugar a las imágenes de *un común* circunscrito a los valores particulares de un sujeto. Imponen una estética amurallada por las virtudes de una lengua y una etnia únicas y extraordinarias. Aparece una *fantasmagoría* sustituta, un resabio de comunidad nunca completo que cobija la locura inmunitaria de la pureza. Educar a los cuerpos en un arte pedagógico y afirmativo cuyo fondo semántico desea expulsar lo que viene inevitable: lo impuro, lo aciago, la sordida numera. Es extraña la relación entre estética y comunidad debido a que ocupan la misma senda, siempre interrumpida, donde siempre a punto de estrellarse realizan la tarea de afianzar el miembro al organismo, entregar el objeto al sistema o capturar la voluntad primera por ser el destello de un imposible.

El discurso de la comunidad, provenga de la sociología organicista de la *Gemeinschaft*, la teoría política americana, las éticas de la comunicación e incluso de cierta tradición comunista (Esposito, 2003) teje un hilo conceptual parecido: hay *otra* sociedad donde las relaciones humanas se basan en actuar y decir (Arendt, 1997). Mantener el decir, al margen de la fragilidad de la memoria, garantiza el significado del origen que vuelve a cumplir su obra. La acción humana, protegida por la palabra, testimonia la vocación

del estar juntos frente a una potencia y una sustancia. Repartir la palabra y realizar unidos la acción encarna lo político que requiere medios materiales y simbólicos. Sólo la violencia puede destruir la realidad política de un pueblo. La guerra total es la única dimensión humana que hace de la palabra y la acción una ruina: elimina un pasado por otro; construye un presente en el territorio de los muertos; anuncia un futuro basado en el miedo a la no pertenencia. El arte neoclasicista convocado a estetizar la guerra da continuidad al crimen con la borradura de lo numinoso (acechando siempre en los círculos insurrectos de la polis)[14] con retratos de heroísmo, justicia blanca y legitimidad racial. El cine patriótico inventa ciclos narrativos para la palabra y la acción donde el líder y la verdad son la misma cosa. Lo sorprendente es la consagración de una ilusión arcaica trabajando con los aparatos modernos de reproducción visual. El cine experimental, por su parte, acentúa lo perceptivo mediante imágenes incompletas, abstractas y móviles que cuestionan la certeza de las palabras y sugieren acciones libres y sin libreto.

> Todas las tentativas radicales en las artes visuales –por ejemplo, Godard– partían de la experiencia de la interrupción, la destrucción de la ilusión estética. No dejar que esa ilusión se solidifique en una totalidad, no darle la posibilidad a la estética de apoderarse del mundo en la representación. Tan pronto el mundo

[14] La rivalidad mimética entre artista y político presente ya en los griegos (Lacoue-Labarthe, 2002) acontece en el orden de la imitación. Las leyes tienen la virtud trágica de parecerse a la vida de un modo conforme y esperanzador. Las obras, en especial la poesía, intentan reproducir la polis con una *tejkné* incompleta y apariencial.

> se agarra a muerte en la representación, surge la *Gesamtkunstwerk*: el proyecto totalitario en el que la forma aplasta el material y la materia social misma se desmaterializa (Skidan, 2007: 3).

En definitiva, las articulaciones entre arte y política, sea bajo la forma de la razón totalitaria o a través del experimento vanguardista, respondieron a la conciencia de una realidad autodestructiva, de un tiempo donde el vértigo de lo nuevo y lo antiguo estaba sujeto a la desaparición. La historia traía consigo un porvenir ya "deshecho" y con sus despojos había que imaginar lo otro del acontecimiento. El cine, especialmente por su carácter técnico, se convirtió en la lengua de un modernismo conservador y revolucionario que buscaba la continua separación, el rompimiento definitivo, el retorno o la fuga. La dislocación con lo inmediato para traer el momento único donde la imagen viste a la comunidad de claustro y esperanza. En cierta medida se trata de un final que detenga el final. La inscripción de lo informe es un modo de eludir el positivismo del discurso cinematográfico, agregar un saldo inadvertido y convocar un instante libre, pero innecesario: "si el significado de la historia no reside en una gran estructura, si esa estructura es en efecto poco más que la 'discontinuidad del tiempo histórico', entonces el significado de la historia debe concentrarse en ciertos eventos individuales, aparentemente insignificantes y, de hecho, marginales" (Jennings, 1987: 51).

La comunidad es el objeto de una política reaccionaria en la primera mitad del siglo XX: auspicia la regeneración de la cultura y la salud espiritual. El problema es ¿cómo validarla ante la racionalidad técnica?; ¿pueden coexistir las imágenes telúricas con los conceptos prospectivos?; ¿es posible reconciliar el arte neoclásico y la cultura de masas,

o mejor, el mito de origen con el régimen escópico dominante? En estas confrontaciones se abre un camino a la discusión sobre lo estético político y, en especial, a las funciones del cine en la configuración de una temporalidad agonística y secular. El debate sobre la decadencia y las maneras de eludir su efecto, el papel de las vanguardias en el uso de lenguajes de novedad apocalíptica, el triunfo del ornamento ideológico en la escenificación del Estado, la innovación de la industria y el peso del diseño en la estructuración de la cultura urbana se pueden indicar como *problemas estéticos* cuya politicidad ocurre por conflicto y dominación.

El arte y el cine parecen convocados, en un concierto brutal entre democracia y autoritarismo, a delimitar el corpus del poder mediante una obra en la que los individuos disuelven su murmullo en la serena palabra de todos y renuncian a una épica propia para realizar una verdad colosal. La obra de arte es entendida como un fin en sí mismo y tiene la capacidad de sustituir el contrato por una política trascendental. Los filamentos de lo estético y político enredados en las ilusiones redentoras de la emancipación o el orden, pues ambos se adjudican el derecho a repartir la libertad, pugnan por dar al presente una breve consistencia y transformarlo con el fin de evitar ese derrumbe histórico que el modernismo estético siempre anunció. Politizar el arte es anticiparse a la ruina de la comunidad al "crear" los tropos visuales donde significantes continuos y discontinuos se intercambian para lograr imágenes inéditas de una época donde todo está en duda y construcción. Las aporías resultan inevitables al contrastar la labor del arte y la política cuyas tramas dibujan la voluntad de poder y la voluntad de pérdida y confeccionan un texto contrapuesto que encadena, simultáneamente, una serie

de premoniciones, rupturas y probabilidades. Mientras el arte nos coloca frente a un presente al que no debería quererse siempre –según la expresión de Georges Bataille– la política entendida como drama institucional se imagina en un quererse todo.

El cine político vive –de acuerdo a lo dicho– entre la inmanencia y la disolución, entre la afirmación de una certeza moral y la negación de un presente ensimismado. La inmanencia establece un nexo fuerte entre la subjetividad y el progreso. La disolución se da en los términos de una acción performativa, donde el sujeto debe replegarse a sí mismo para encontrar la exterioridad que anhela. La batalla entre un pensamiento emancipatorio que dispensa al cine realizar el texto del mundo que no ha ocurrido y una cultura encerrada en la lógica estructural de la producción de mercancías que sobredetermina el mundo que ocurrirá, marchita la idea ilustrada de futuro y corrobora la ironía histórica de una razón instrumental que destruye la comunidad que ella misma es. El cine político cambia nuestra percepción de la realidad, pues antepone la memoria de las imágenes a los hechos, debido a que éstos ya se fueron de la representación y mostrarlos implica inventar su sentido.

> Filmado, el pasado se fija, deja de vivir pero sin poder volver a morir, transformado en estatua de sal, continúa viviendo bajo la capa traslúcida de un gusto amargo. Este es el sentido de la metáfora órfica: el cine es lo que nos ha dotado de otra memoria. El cine se acuerda de todo, de forma virtual y a veces actual, pero ha cambiado nuestra forma de recordar cambiando los contenidos de nuestra memoria, cambiando nuestra propia memoria (Aumont, 1999: 40-41).

El esfuerzo del cine realista por confeccionar unos objetos que escapen al nominalismo, al mero detalle morfológico y puedan conmover lo social y político mediante la continua interpelación de los procedimientos artísticos y poéticos, explica –en parte– el estatuto de la imagen. La imagen, entonces, los atraviesa con distintas líneas e intensidades en una tentativa de maquillar su menoscabo. Si el cine de vanguardia busca en el cuerpo la superación de los signos impuestos por el orden de la realidad y a su vez pide a ésta un espesor reflexivo ajeno a la transparencia de los códigos, entonces la condición autorreflexiva de lo estético-visual implica agotar las cosas para encontrar en ellas un resto, un saldo que remita a la incompletud del mismo cine: "La experiencia estética es la experiencia de algo que el espíritu no tendría ni por parte del mundo ni por sí mismo, posibilidad que su imposibilidad promete. El arte es la promesa de felicidad que se rompe" (Adorno, 2004: 184).

Esta promesa, ya dijimos, es ejecutable desde su negación. La comunidad es una fuente *obscena* de fábulas y leyes siempre aproximándose sin llegar. La comunidad, momento histórico donde un conjunto de hombres y mujeres se compromete a la donación recíproca de la identidad. Sin embargo esa donación, que supone reunir a los sujetos en torno a un orden, es lo devastado por un poder indiferente a la duración de las cosas y el pensamiento. En medio de la universalidad que la política proclama, el cine de función crítica expropia al lenguaje su agencia de semejanza y muestra la ley lóbrega que habita en el discurso de la modernización. Pero además esta resistencia a lo homogéneo, al ruido compacto y único de las imágenes industriales; de los discursos preestablecidos; de las muchedumbres abatidas por alegrías simétricas se transforma en una desilusión sobre la comunidad, pues se ha convertido en un artefacto

fagocitador de cuerpos entregados a la producción de algo banal y terrible: la muerte.[17] Pensar estéticamente la muerte, sin solidarizar con los abusos que deja, supone vencer en las imágenes cualquier gesto de reconciliación y divisar la presencia de una memoria utópica, capaz de reunir lo dividido, sin por ello creer en el triunfo de un humanismo sentimental. De esta forma el cine político no reproduce la realidad, a pesar de ser un ojo mecánico, debido a la incapacidad de restituir esos fenómenos cuya gravedad y dolor ya se han ido de la imagen. ¿Qué trae el cine de vuelta? ¿Pedazos de luz, acción y movimiento? En palabras de André Bazin: "No se trata ya de la supervivencia del hombre, sino –de una manera más general– de la creación de un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo" (2008: 25).

La política de la comunidad comunica el esqueleto de una experiencia; la ficción de una época melancólica que todavía se siente autorizada a retener a los cuerpos en el interior de una justicia excluyente. Legitimarla se logra con imágenes limpias, llenas de aura sediciosa reduciendo todo a espacios compactos, miradas sumisas, miedos programados. El cine forzado a esta empresa termina convertido en un *carisma demónico*. En el brillo de la secuencia cinematográfica habita la denegación, la usura, la alegoría muerta alimentándose de subjetividad, civilización, tecnología y

[17] La figura más elocuente usada para enfatizar esta idea es Auschwitz. Sin embargo, no es la única. En el contexto de los años ochenta y noventa varios artistas hicieron de la poética del cuerpo un espacio de los síntomas de la violencia, la pérdida, la usura, la trampa y la sexualidad explotada. Nan Goldin, Mike Kelley, George Lappas, Kiki Smith o Andrés Serrano construyeron obras donde los vestigios, los golpes y las mutilaciones corporales hablaban de un capitalismo obsesionado con la transfiguración y el control somático.

poder: *Guerra Mundial Z* (2013), *Iron Man* (2008), *Hulk* (2003) o *El Día de la Independencia* (1996).

En el intercambio propagandístico o en la sedimentación comercial se construyen estereotipos de comunidad. Sombras que despojan al rostro de una seña identitaria y la reemplazan por superficies escópicas, sinestésicas y somáticas. Cada una obedece un libreto, un *parergon* y cierta concepción del paisaje. Estos tres elementos definen el consenso de un cine implicado en la organización del orden, satisfecho con la jornada consumista y la obediencia política. Sin embargo, también sufre de la imposibilidad de hacer visible a la comunidad, ofreciendo a cambio retazos ideológicos, adaptaciones históricas e incluso visiones críticas y cuestionamientos sociales. El pueblo aparece unido a la conquista del progreso, a la restitución de la tierra nacional, al castigo de la otredad invasora (sea interior o exterior). La comunidad es presentada como una categoría moral, un sentimiento de arraigo, un sueño de justicia, un ethos manifiesto luchando contra quienes amenazan la supervivencia. El cine norteamericano clásico, por ejemplo, tiene la capacidad de unir la reflexión historicista con la certeza metafísica. Así, la comunidad es el telón de fondo de un individuo que por su heroísmo, lleva la acción al clímax dramático. El realismo desplegado sustituye lo social por lo poético transformando la narración en circunstancias morales inevitables. El héroe ejerce sobre el mundo la violencia justa requerida para salvar a los inocentes de la tragedia fortuita o la autodestrucción anhelada. La realidad inunda a la imagen con una teología precisa. Al igual que el poeta que concede su lengua al pueblo, el héroe hace resonar los mitos encerrados en la mudez de lo inmediato, los libera del peso de la noche y los encadena a la historia de la comunidad profetizada. Al interior de la secuencia fílmica

acontece la reconciliación entre lo arcaico y lo venidero. Filmes como *La diligencia* (John Ford, 1939), *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939), *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977), *Rescatando al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) están determinados por un "comienzo de curación" (Lacoue-Labarthe, 2002).

De acuerdo a Roberto Esposito (2007) la comunidad expresa la metamorfosis de la política, debido a que experimenta todas las configuraciones que la unen y distancian del poder. La comunidad reconstruye la pertenencia destruida por el miedo; redime a la historia de la culpa del nacimiento; es el depósito numénico de la ley; encarna el éxtasis de la emancipación y, por último, es la residencia histórica de la experiencia. El cine, por su parte, es el arte mecánico y factual más abierto a repetir, criticar, perfeccionar las obsesiones del público moderno: miedo, culpa, ley, libertad y experiencia. El cine de la imagen-tiempo, dice Gilles Deleuze (1987), vive el dualismo de un cuerpo que registra las miserias, las fatigas, las neurosis del pasado junto con un cerebro vibrante, colorista, conectando fibras y formas en un original impulso experimental. Tal división, en todo caso, resulta inviable al imaginar ese cine político de corte totalitario fascinado con la idea de un cuerpo terapéutico aval de un pretérito enérgico y salvífico, cuya vitalidad somete al cerebro a imágenes predestinadas, visiones protegidas de los trastornos sensoriomotores del modernismo. Ahí, donde la similitud y la contigüidad han sido acusadas de intrigas fantasmáticas de la imagen y por ello, *trampantojos* de la tradición, las vanguardias introducen montajes intermitentes en su intento de derrotar la politicidad enajenante de un cine propagandístico. Por una parte, el nacionalismo encadena las reglas visuales a un desprecio literal por el pueblo histórico, es decir, desecha

la materia tangible del cuerpo social a cambio de una estetización antropológica pertinente al relato mítico. Por la otra, el vanguardismo abraza la transgresión fílmica como un acto que libera a la vida de los ejes de la representación, un cerebro incrustado en su cuerpo, parpadeando por fuera de la cinematografía orgánica, militante o ascética. ¿Dónde está la *polis*?:

> Esta es la primera gran diferencia entre el cine clásico y el moderno. En el cine clásico el pueblo está ahí, aun oprimido, engañado, sojuzgado, aun ciego o inconsciente. Es el caso del cine soviético: el pueblo está ya ahí en Eisenstein, que en *Lo viejo y lo nuevo* lo muestra dando un salto cualitativo o, en Iván el Terrible, como la avanzada que el zar contiene; y, en Pudovkin, cada vez es un proceso de toma de conciencia que hace que el pueblo tenga ya una existencia virtual en trance de actualización; y en Vertov y Dovjenko, de dos maneras, hay un unanimismo que reúne pueblos diferentes en un mismo crisol del que brota el porvenir. Pero el unanimismo es también el rasgo político del cine americano antes y durante la guerra: esta vez no son los rodeos de la lucha de clases y el choque de ideologías, sino que son la crisis económica, el combate contra los prejuicios morales, los logreros y los demagogos los que determinan la toma de conciencia de un pueblo, en lo más hondo de su miseria o en el pináculo de su esperanza (es el unanimismo de King Vidor, Capra o Ford) pues el problema pasa por el western tanto como por el drama social, testimoniando uno y otro la existencia de un pueblo tanto en la adversidad como en sus modos de rehacerse, de recobrarse (Deleuze, 1987: 286).

III. MILITANCIA Y ESTRATEGIAS VISUALES

"Aunque adviertan de que no se trata de un significado documentado, nos informan que el sentido antiguo, y presumiblemente originario, de *communis*, debería ser 'quien comparte una carga (un cargo, un encargo)'. Por lo tanto, *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una 'propiedad', sino justamente un deber o una deuda".

Communitas, Roberto Esposito

Cero en conducta: anarquía y visualidad

¿Habría una deuda de la estética con la política? ¿Cuál? Una posible respuesta es entregar un *común* cuya obra reúne, otra vez, a quienes han sido expulsados de la ciudad. Carentes de suelo e incapaces de representar a un pueblo quedan en el margen, sin voz ni morada. No son extraños, ni menos extranjeros, sólo una multitud despreciada por su falta de orden, disciplina y apego. El argumento de una burguesía que los observa y declara imposibilitados de tener una singularidad, los expulsa del arte y el espacio público: quedan a la deriva, empero ser fuerza productiva.[1]

[1] El realismo fue el movimiento que reflexionó la distancia entre arte y trabajo. Muchas veces su intento de acercarlos terminó en una

En contraste con lo anterior, la individuación –dice Jean-Luc Nancy– promueve entidades cerradas que requieren comunicar la condición de presencia ante un fondo informe. Sin embargo, la singularidad no proviene de ninguna parte, no tiene un inicio y de tenerlo es impropio, por ello necesita darse una escena, cobijar en el discurso la promesa de un ser y producirlo en una visualidad que invada al cuerpo con la experiencia estética. Así, el individuo reflexiona sobre su lugar a partir de un arte excedido de mímesis. Nos encontramos frente a una disyuntiva representacional: *existe una multitud en espera* y *un individuo en presencia*.

La imagen instala múltiples litigios hermenéuticos, al igual que el discurso, al intentar cambiar el *sentido crónico* en *representación dramática*. Pero no se trata de fijar una epopeya sino de hacerla brotar y por ello el cine de contenido crítico permite pensar la visualidad dialéctica con la cual la política ingresa a lo estético a cubrir su indistinción, su carencia de porvenir y la necesidad de anunciarlo en bruscas apariciones de una vida social aún no bien definida. El ojo vigilante dispuesto por los medios de comunicación y el cine comercial muestra un flujo continuo que,

---

versión conservadora, académica y, en otros casos, se convirtió en un debate sobre los límites de lo real. Las pinturas de Philip Evergood con su irremediable gesto citadino; las de Jacob Lawrence expresando desilusiones del progreso y el racismo; de Mark Rothko mostrando las inhumanidades del diario vivir; las dramaturgias pictóricas de Thomas Benton reflexionando en el arte norteamericano sobre las modernizaciones productivas. Distinto al caso de los artistas soviéticos que identifican el trabajo con una superación crítica de la enajenación. El más destacado en esta serie es Aleksandr Deyneka, sin olvidar en otro contexto a Fernand Léger. Al respecto, véase Federico Galende, *Modos de Producción. Notas sobre Arte y Trabajo*, Santiago de Chile, Palinodia, 2012.

en buena medida, siguiendo a Jacques Lacan (1975), es la regulación barroca de la identidad por la escopía corporal. La teatralización de la existencia con sus detalles de sufrimiento y muerte comparecen ante la mirada como una travesura sensible. Las operaciones cinematográficas efectuadas por Sergei Eisenstein, Jean Rouch, Orson Welles, Fernando Birri, Octavio Getino, John Huston, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Rossellini y tantos más, pueden ser vistas como transformaciones del espacio visual de la hegemonía, rupturas que permanecen atadas a su exhibición y aunque no se convierten en quebraduras irrecuperables, logran dar cuenta de la estela sumergida, de la temporalidad discontinua y ciega, rondando por dentro-fuera del modelo aristotélico y sus verosímiles de novela clásica. La comunidad no es una estructura figurativa de masas desfilando, corriendo o luchando, tampoco una serie de signos metafóricamente instalados en los pliegues del relato, su lugar en la visualidad es negativo: ***no existe la imagen de ese cuerpo carismático cuyo deseo de ser ha sido desplazado por una gramática ilustrada*** que de acuerdo a Max Weber, justifica su dominio inaugurando una práctica indivisa del tiempo y determinando los límites visuales. La pretensión de mostrar el verdadero instante de ese *nosotros* improbable es quizás la dimensión más sombría y explosiva del cine: la ilusión de una soberanía estética. "En otras palabras, el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula de modo narrativo y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal" (Ricoeur, 2003: 113).

Las visualidades emancipadas de los mercados de la entretención encuentran en el cine político el modo de hacer tangible un "sujeto" impreciso y lejano que no tiene ninguna forma determinada, y sin embargo ella es suficiente

para imaginar que un todo ha llegado. Anunciar ese acontecimiento que viene a convertirse en lenguaje exige una estrategia, un modo de imaginar las variadas maneras de hacerse, liberando a la cámara y al pensamiento de una convención ritualizada. El intento de desbaratar el consenso visual de una sociedad satisfecha con lo mismo y un cine de esquemas, aventuras y desenlaces morales positivos, requiere una carga irónica que cancele la reconciliación entre historia y narración, mediante una desconstrucción de la temporalidad lineal: aumentar la tirantez entre la sensación de final causada por la aceleración proyectual y la restauración de memorias destruidas por las pautas del bien común.

Crónica de un verano. Una experiencia de cinéma verité (1961) de Edgar Morin y Jean Rouch, sintetiza ese momento de un cine incómodo con el simulacro. Alterar el formato desde adentro, dislocar la ficción hechicera se logra reemplazando la acción programada por el devenir, la inconsistencia y el anonimato de diversos personajes sin código, esporádicos y contextuales. En el filme una "encuestadora de información sociológica" es invitada a entrevistar parisinos para preguntarles si son felices. La operación es clara, sustituir el guión codificado por la respuesta espontánea, tomar por sorpresa al transeúnte e interrogarlo sin que pueda fabricar una contestación ensayada. El objetivo es volver evidente, en todo instante, la construcción fílmica, desnudar el proceso y entregarlo a cierto optimismo narrativo derivado del triunfo de la realidad por sobre la imagen. En 1963 Pier Paolo Pasolini filma *Encuesta sobre el Amor*, donde el levantamiento testimonial sobre las ideas sexuales de los italianos rompe con el motivo estadístico. La pulcra obsesión de capturar impulsos confesionales, recrea los tiempos mixtos de una sociedad todavía atravesada por culpas

cristianas y crueldades fascistas. Los individuos dispersos y las instituciones concentradas conforman el retrato ascético y cínico de una comunidad donde la comunicación no es horizontal o simétrica y sólo llegará a serlo en el tiempo de su decadencia jurídica, cuando el cuerpo extraiga de la imagen la represión inconsciente de la identidad impuesta por la política. Asimismo, el trabajo del director japonés Susumu Hani en *Furyo Shonen* (1961) desmantela las tesis del crimen metafísico u ontológico al mostrar la cadena de errores que llevan a un joven a convertirse en delincuente. El encierro afecta a un tipo de sobrevivientes, transfigurados en anómalos, pervertidos, extraños. La cámara visita los reducidos espacios y mezcla la ficción con inserts biográficos de prisioneros reales que hablan del peligro de ser un hombre común. La cárcel, prolongación indefinida de la ley, impone la imagen omnipresente de la comunidad esencial. Por su parte *Alias Gardelito* (1961) de Lautaro Murúa propone una tragedia urbana centrada en la ficción arribista de un delincuente que quiere convertirse en el sucesor de Gardel en una etapa donde la violencia militar ha despojado de decencia justicialista a la cultura arrabalera. Toribio Torres, el personaje principal, es un extraviado incapaz de darse cuenta que su mundo de clichés machistas, bohemia de barrio y seducción animal son la excrecencia de una sociedad –ahora– atraída por el jazz, la televisión y el préstamo de identidades.

Rechazar el hilo causal de la narración y la redundancia expresiva de los íconos, justifican teóricamente al *cinéma verité*, pues el propósito es mostrar la incoherencia, el salto y las intrigas de sentido dominadas por una realidad, carente de orden lógico o progresión verosímil. Las pruebas de lo visible están en los cuerpos sin libreto de los sobrevivientes, los asalariados y los excluidos. La politicidad de

las imágenes busca en lo citadino e indigno las tretas de un mal radical ordinario, plano y evidente. El tránsito del espectáculo a la antropología implica un desdoblamiento categorial de la visualidad: es necesario desprenderse de la adecuación al modelo vital para encontrar en sus pliegues las violencias burdas del paradigma constructivista burgués o socialista. La realidad es acontecimiento y el cine la dramaturgia móvil de su captura.

Una de las exploraciones interesantes del cine político es la relación entre violencia y lenguaje, debido al intento de contar los detalles del desastre humano e histórico; sin embargo, el desastre está destinado a no tener representación. De todas maneras se puede decir algo, pequeño e incompleto, agregando al dolor impensado una línea, una rayita de presencia. Pero a pesar de la torpeza del lenguaje, puede igual enhebrar abyecciones insignificantes que al mirarlas con detención, abren el círculo de impotencia a bordes insospechados. Por ejemplo, *Cero en conducta* (1933) de Jean Vigo, celebra esa pulsión anarquista por deshacerse de la representación institucional, criticar la espartana lógica de una pedagogía incapaz de tolerar el ensimismamiento lúdico. La proliferación de encuadres excéntricos, la escasez de primeros planos y las largas secuencias son, al decir de William Simon (1981), deliberadas insubordinaciones a la coherencia espacial del cine narrativo. La escuela con sus barracones negros y sus guardias de pasillo no es capaz de someter a unos niños que viven en lo alternativo, buscando la oportunidad de hacer entrar en la rígida textualidad del internado esa toponimia utópica (José Lebrero Stalls, 1995) del ruido, la observación descentrada y el aprendizaje antisentimental. Un tratamiento despersonalizado y la atención puesta en los detalles claustrofóbicos del recinto permiten a Jean Vigo

anteponer espontaneidad y control, al mostrar las rigideces recurrentes entre los escolares y sus maestros. Es una comunidad que no ha crecido, detenida por la educación espera el momento de volverse carnavalesca y displicente, se podría decir que se materializa aquí el "instinto de juego" proclamado por Friedrich Schiller. En todo caso no es desorden la meta del filme, más bien, sugerir de modo alegórico el cruce de estética y política cuando se manifiesta esa irrupción momentánea de un *después* ahora. Los niños, en tránsito hacia una sociedad represiva, deciden alejarse de la institución, de sus paredes, sólo invirtiendo los rituales y aplazando las instrucciones. Logran una comunidad diferida que no tiene un destino claro salvo anunciarse en el desvío y la expresión.

Cada vez que se produce un dinamismo improvisado que desarma la tranquilidad del internado, la cámara permanece estática registrando esa autonomía que no le pertenece e igual la convierte en testigo. Como señala Richard Porton: al final la película sugiere una "variante educacional de la comuna autónoma de Bakunin a la manera de antídoto para la escolarización represiva" (2001: 215). La escuela, prototipo de la formación compacta (en el filme), retiene a unos sujetos incapaces de adaptarse a su mandato y semánticas disciplinarias. Pero la desorganización de los hábitos y la querella contra una arquitectura opresiva, casi una cárcel, son contrariamente usados para que ocurra la indeterminación, el hiato, la historia de una comunidad que busca en la imagen otro lugar, otra diferencia. Los niños no van a transformar la realidad social, sino subvertir el ambiente clausurado, la contingencia normalizada por horarios y la sorpresa reprimida por definiciones.

Cero en conducta propone un cuento fluctuante ocurriendo en cualquier parte del austero patronato, pero en

especial, sucediendo en la alteridad de la imagen.[2] Esta es una diferencia importante con el cine político ilustrativo,[3] pues no existe la comunidad manifiesta, sino escoltada por un hecho que desaparece en su manifestación. El cine no puede hacer visible a la comunidad como si esta fuera un ser completo, pleno. Ofrece un *síntoma*, el vistazo de algo que ya aconteció y, sin embargo, sigue llegando: ¿qué es la comunidad? "Es participar en la existencia; lo que no equivale a compartir alguna sustancia común, sino que es estar juntos expuestos a nosotros mismos en cuanto heterogeneidad: a la ocurrencia de nosotros mismos" (Nancy: 188).

¿Una estética de lo común parece un proyecto desmedido y engañoso al momento de justificarlo?; ¿se puede imaginar esa lejanía y prometerla? Por una parte la *communitas* ha sido consumida por relatos ontológicos y metafísicos; por otra, la *aesthesis* ha sido reinventada por modelos críticos y desconstructivos. El arte en el afán de recuperar, reflexivamente, parte del material que se cruza entre ambas, propone una visualidad compleja y la imagen se encarga de mudarla a formato, mirada y acontecimiento. Esa, a

[2] Eric Rohmer creía que la imagen cinematográfica tenía la ventaja de establecer con el mundo una relación de azar. Recuperaba ciertos fenómenos físicos, como los sonidos naturales, y al implantarlos en la imagen podían ser capaces de poner en cuestión el mismo proceso de producción visual. Esta observación la realiza Ángel Quintana en *Fábulas de lo visible*, España, El Acantilado, 2003.

[3] El cine que trató las temáticas anarquistas no pudo eludir los prejuicios y caricaturas, incluso de los proyectos simpatizantes, pues el estereotipo del personaje antiautoritario quedó circunscrito a una poética de las bombas y las demencias políticas. Los filmes *Joe Hill* (1971) de Bo Widerberg, *Sacco y Vanzetti* (1971) de Giuliano Montaldo, *La nueva tierra* (1972) de Jan Troell, *La Cecilia* (1975) de Jean-Louis Comolli, *Winstanley* (1975) de Kevin Brownlow y Andrew Mollo, *O Megalexandros* (1980) de Theo Angelopoulos ensayaron líricas contestatarias ajenas a los excesos descriptivos y complejizaron las características del discurso libertario.

nuestro juicio, es una de las pretensiones del cine político: dotar al ojo de una potencia reveladora capaz de recoger la inmaterialidad del mundo, exponer la crueldad de su existencia y liberar a las prácticas sociales de la sumisión a lo idéntico. Pero esto no soluciona la transferencia de la forma irreductible de la comunidad a una materia sensible, pues la conversión de categorías, juicios, símbolos e imaginarios a encuadres, planos y secuencias produce un descalce abismal, una escasez discursiva donde el objeto sólo se aprecia en lo irrealizable que es.

En ese plano, una primera cuestión que habría que advertir para contextualizar la pregunta por lo político en el cine, en el ámbito del periodo de los años 1960 y 1970, sería considerar común, aunque tenga el carácter más bien de provisorio y tentativo, la idea de la fábula que restituye metafóricamente a la comunidad. Esa comunidad ya perdida, desintegrada, desarticulada pero cuyo contorno se organiza visualmente. Esta idea no es única de aquellos que creen en la fuerza emancipatoria del lenguaje cinematográfico, también es usada como una estrategia del propio poder. Hablar de cine político implica entender que no estamos en presencia de dos mundos dicotómicos, sino frente a un *dispositivo de producción de sentido* que hace de la imagen un proceso y una memoria.

> Así pues, el arte politizado no debe ser confundido con la agitación o la propaganda; es el arte que a través de la cesura, el extrañamiento, la autorreflexión, la fragmentariedad, el fraccionamiento de la narración, permite revelar los intersticios asemánticos, pliegues del sentido, de los que la ideología aún no se ha apoderado. El arte que hace participar al espectador y al lector en un proceso de cocreación-formación

y que, con ello, los conduce a la comprensión de que están ligados a los cuerpos y las conciencias de otros (Skidan, 2007: 5).

La comunidad, *eso que está entre nosotros*, según Jean-Luc Nancy, se asocia con la cuestión del *ser-en-común*, pero no en su texto afirmativo, pues la validez moderna del tema se explica por la capacidad de autodestrucción que se convoca en su nombre. Desvinculada de la matriz religiosa y entregada a racionalizar su historia como pura autoproducción, la comunidad es reducida a un conjunto de supuestos y categorías filosófico-políticas que la encierran en un verbo predecible, pero irrealizable. La experiencia concentracionaria descrita por Hannah Arendt pone en tela de juicio ese patrimonio compartido llamado sangre, sustancia, filiación, identidad, suelo, etc. y, al mismo tiempo, lo realiza en la ceremonia de la exclusión y el exterminio. Invocar su esencia trae consigo la posibilidad de destruir la de aquellos que es considerada indigna e innecesaria. La comunidad, entonces, afirma una metafísica del sujeto[4] como señala Roberto Esposito, y con ella contradictoriamente, demuele la idea de un ser en general modelo de todas las existencias. ¿Cómo defender una igualdad ontológica en los márgenes de una tecnicidad desustancializadora?

La esencia comunitarista impone un régimen de autoridad habitado sólo por iguales provistos de un horizonte único-propio y al contrario, en el margen físico o discursivo,

[4] Esta idea se fundamenta en la asunción del Estado como obra de arte y en la voluntad radical de dar cumplimiento a lo político "como obra" de lo común.

se encuentran los demás. Esta concepción financia las épicas de la redención y el sacrificio a través de las cuales un pueblo se encuentra con su finalidad, gracias a que levanta un orden inmutable, perfecto y simétrico. Las relaciones entre estética, técnica y mito sirven a la formulación de un proyecto político paradojal: arcaico en sus miedos y moderno en sus prácticas. Ernst Jünger destaca la presencialidad de las mediaciones técnicas, sean radiofónicas o cinematográficas, en la construcción del acontecimiento. Por una parte su contenido todavía ilustra lo venidero original y, por otra, la circulación mediática lo convierte en una sensación del instante. En su texto *Sobre el dolor* Jünger escribe:

> Allí donde hoy se produce un acontecimiento, siempre está rodeado de un cerco de objetivos fotográficos y micrófonos e iluminado por las explosiones, parecidas a llamaradas, de los flashes. En muchos casos el acontecimiento pasa completamente a segundo plano a favor de su trasmisión, es decir, se convierte en gran medida en un objeto. Así es como conocemos ahora juicios políticos, sesiones parlamentarias, competiciones deportivas cuyo único sentido consiste en ser objeto de una trasmisión planetaria. El acontecimiento no se halla ligado ni a su espacio particular ni a su tiempo particular, ya que puede ser reflejado como en un espejo en todos los sitios y repetido cuantas veces quiera. Son indicios que apuntan a la existencia de una gran distancia (1934: 73).

Estas observaciones ayudan a comprender mejor la noción de *ideología estética* que Paul de Man y Martin Jay utilizan a la hora de caracterizar la dimensión performativa

del lenguaje y la extensión del modelo escópico. Ellas resultan útiles para describir la manera retórica que la comunidad ocupa en la escenografía política del siglo XX. Ambas perspectivas intentan determinar los contrasentidos presentes en la *estetización de la política*, pues el pensamiento moderno, a pesar de los vanguardismos y principios críticos mantiene viva una concepción eidestética del arte, es decir, una concepción esencialista y autorreferencial que encontró, en el totalitarismo, una de sus formas de realización plena. La comunidad tiene la finalidad de llevar a cabo una "política ideal u orgánica", que según Philippe Lacoue-Labarthe despliega su verosímil absoluto en la estética. De esta forma una categoría política está autorizada a manifestarse en estrategia visual. El poder totaliza el presente con voces unívocas que castigan la pluralidad o la disidencia, y la visualidad invalida la pretensión de la alteridad en la certificación mimética de lo real. Ordenar aritméticamente al pueblo en desfiles, luchas y victorias –para encuadrarlo con el verbo masculino de la guerra– puede lograrse cuando la fría textura de la ley se convierte en cuerpo militante reproducido por imágenes. El fascismo habría comprendido la eficacia de las máquinas de visión –de acuerdo al concepto de Paul Virilio– en la producción de una comunidad mítica a espectacularizar en el doble movimiento de su proyección e incondicionalidad.

El arte atraviesa la esfera del poder y encadenándose a éste ofrece la posibilidad de sustituir las prácticas sociales por una escena bendita confeccionada por el destino y la trascendencia. Movilizar un *deseo de final*, indica Frank Kermode, es el tropo apocalíptico de las ideologías totalitarias, poner fin a la corrupción del alma, liberar a las *masas* del pobre ruido de la servidumbre, darles hogar y actuar para ellas un futuro. Sin duda que la arquitectura y el cine

tenían una ventaja estructural en este plano: podían generar un modernismo alterno hecho de relatos telúricos y proezas mecánicas. Un ejemplo importante lo ofrece Roger Griffin:

> La secuencia podría comenzar con la escena final de *Camicia nera* (1933) de Giovacchino Forzano, que muestra a Mussolini inaugurando el plan de recuperación de tierras pantanosas [bonifica] de las lagunas pontinas, un lugar en el que pronto se levantaría una nueva ciudad, símbolo de la modernización y de los planes modernistas de la bonifica de Italia entera. Después, podría hacerse un nuevo fundido y mostrar la escena de *Vecchia guardia* (1935), de Alessandro Blasetti, de la marcha sobre Roma de los camisas negras, los primeros pasos de la Nueva Italia y fundirla después con últimos planos de *Hitlerjunge Quex*, un film en el que las apretadas filas de las juventudes hitlerianas marchan heroicamente con sus estandartes hacia la Nueva Alemania en la que el sacrificio de uno de sus camaradas en la guerra contra los bolcheviques será vengado (2010: 27).

La estetización de la política se puede entender, también, en términos de una puesta en forma, sentido y escena de la comunidad. Inventando, a través del cine, las coordenadas de un amanecer de los *muchos*, ahora erigidos en la columna de la patria. De esta manera, el discurso fílmico se organiza con la tarea de dar visibilidad disciplinaria a un espacio público sin los errores raciales del cuerpo ni las debilidades psicológicas de la burguesía hedonista. Los espectadores son los protagonistas de un *numus* que los detiene y unifica:

> la estética de la superficie le devuelve al observador una percepción que refuerza la racionalidad del todo del cuerpo social que, cuando es visto desde el cuerpo particular del observador, es percibido como amenaza a la integridad. Y sin embargo, si el individuo encuentra un punto de vista desde el cual puede verse como un todo, el tecnocuerpo social desaparece del campo visual. En el fascismo, y esto es clave en la estética fascista, este dilema de la percepción es superado por una fantasmagoría del individuo como parte de una multitud que forma ella misma un todo integral –un 'adorno masivo'– para usar el término de Siegfried Kracauer (Buck-Morss, 2005: 218).

La densidad visual otorgada a la comunidad como un *nosotros-nación* implica recurrir a medios técnicos y signos impecables: superficies puras, movimientos cronométricos, montajes exactos, sincronías eficaces. El resultado es una operación de culto donde el efecto técnico debe trasmitir el atributo comunitario y disolverse en él. Así, la imagen abandona su serialidad y permite la manifestación del acontecimiento. En la línea desarrollada por Robert Paxton advertimos lo siguiente:

> el fascismo es una forma de comportamiento político marcado por la preocupación obsesiva por el declive, la humillación y el victimismo de la comunidad y por los cultos compensatorios de unidad, energía y pureza, a través de los cuales un partido integrado por masas de militantes comprometidos con el nacionalismo [...] persigue con una violencia redentora [...] sus objetivos de limpieza interior y de expansión exterior (2004: 218).

En términos generales, la literatura sobre la comunidad[5] hace referencia a las ideas de identidad, estado y sustancia. Cada una tiende a describirse, en la mayoría de los casos negativamente, pues encarnan un corpus cerrado y garante de la *verdadera* experiencia interior. Por lo mismo, los románticos, los nacionalistas, los fascistas y los comunistas son igualados con la elaboración de habilidades político-estéticas de *beatificación* de lo común, sin atender a las diferencias básicas entre una política fundada en los mitos de origen y otra construida en la praxis histórica.[6] En este ámbito las vanguardias son objeto de

[5] Hay –cruzándose– tres cuerpos bibliográficos en revisión: uno sobre la comunidad en su acepción moderna, determinada por los límites de la representación que impone un relato estético; otro asociado con las vanguardias en su empeño de destituir la realidad policial mediante la reflexión y la práctica de las visualidades dialécticas; el último circunscrito al cine político, en cuanto articulación de un ser-en-común que indaga en la imagen lo real de la diferencia. Los realizadores latinoamericanos apoyaron sus trabajos fílmicos con manifiestos, siguiendo la tradición patrimonial de dar testimonio, y elaboraron artículos, declaraciones y discursos de inevitable referencia. *Cine y subdesarrollo* de Fernando Birri, *Hacia un Tercer Cine* de Octavio Getino y Fernando Solanas, *Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo* de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, *No al populismo, Estética de la Violencia y Estética del Hambre* de Glauber Rocha, *Cine y Reflexión* de Eduardo Coutinho, *La Política Indirecta* de Joaquim Pedro de Andrade, *El Tercer Cine Colombiano* de Carlos Álvarez, *Por un Cine Imperfecto* de Julio García Espinosa, *Dialéctica del Espectador* de Tomás Gutiérrez Alea, *Desmadre Sinfónico en 17 páginas* del Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, *Declaración de Principio y Fines* del Instituto Nicaragüense de Cine, *Monografía del Cine Panameño* de Pedro Rivera, *La Encrucijada del cine Peruano* de Pablo Guevara, *Pobreza y Agitación en el Cine* de Mario Handler y *Cine Latinoamericano: realidad o ficción* de Carlos Rebolledo.

[6] El cine soviético también inventó un pueblo que tuviera el rostro del partido, pero debía dotarlo de una historicidad, basada en las luchas de liberación. *La gran guerra patria* (*Velikaya Otechestvennaya*) de 1965, es un film documental dirigido por Roman Karmen. Usando el material de 236 camarógrafos que filmaron los enfrentamientos del Este, realiza un montaje épico y alegórico del ejército rojo-pueblo.

impugnación y cuestionamiento. Al tratar de generar efectos desestabilizadores con sus juegos estéticos y alterar las funciones de la técnica fundiéndola con lo sensorial, habrían amplificado los recursos de la modernización sin lograr cambiar los pequeños bienes fundados por las industrias del capital. Boris Groys discrepa de este impulso destructivo:

> En occidente la revolución no podía ser tan radical como en el Este, puesto que la propia ideología revolucionaria occidental sentía demasiado su relación de continuidad con las tradiciones, se apoyaba demasiado en el trabajo intelectual, social, político, técnico, etc. ya realizado, tenía en demasiada alta estima las circunstancias que la generaron y en las que se articuló por primera vez (2008: 28).

Los "experimentos", así denominados por Dziga Vertov, no doblegan la imagen fílmica a los imperativos vanguardistas y éstos deben convivir con los fragmentos de memoria artesanal y popular que validaron un clasicismo narrativo desfasado del discurso anti-representacional de la modernidad estética. La temporalidad del cinematógrafo gira en reversa, una especie de contrasentido respecto a la ilusión de progreso, pues se inicia en la disrupción del referente y la glorificación del significante y termina promoviendo escenografías literarias decimonónicas con interiores teatrales y héroes indiferentes a la música dodecafónica, la novela experimental o la pintura abstracta. Un anhelo de restauración invita a las "masas" a rechazar el nihilismo vanguardista y quedarse en esos mundos cotidianos libres de final o desgracia:

> El cine es la gran potencia de fabulación que enfrentó a las fuerzas destructivas sintetizadas en la negación del mundo. Tal es el poder del cinematógrafo: donar sensaciones y razones para creer en este mundo: en la tierra, el cuerpo, la vida, siempre imperfectos y poblados de dementes e idiotas, pero que al fin, testimonian a favor de la vida y al borde de la grieta, bajo la forma de una ética o de una fe. El cine como las otras artes es un acto de resistencia, en tanto emplaza una visión en favor de un sujeto capaz de creer en un mundo más extenso e intenso que sí mismo. El gran problema del cinematógrafo no es el sujeto sino su amplificación más allá de sí. Por lo tanto, es el de ser otra cosa que una imagen visual tecnoestética entendida como cliché de lo real y vacía de vida (Cangi, 2009).

El cine,[7] entonces, realiza bajo las pautas automáticas de la visualidad serial el proyecto dramatúrgico del control de la vida que definió al siglo XIX, observa las fisiologías y las sensaciones que trabajan por hacer "reales" los pensamientos de conquista y emancipación: sea con los recursos de la demagogia estatista o el populismo progresista, la imagen construye o destruye formas expresivas en su afán de dar lugar a una comunidad de certezas homicidas o de rebeliones transformadoras. A pesar de lo anterior, los ejercicios del cine por ir más allá de la industria emocional justificaron operaciones cinéticas de lo irresoluto; un movimiento dialéctico sin cierre, de síntesis

[7] En este caso lo *político* no es un valor asociado con los géneros cinematográficos sino con el proyecto histórico, inevitable, en el que se envuelve.

inesperadas,[a] que van a conectar a Roberto Rossellini, Wim Wenders, Edgar Neville, y Alain Resnais –por ejemplo– con Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea o Raúl Ruiz, y que trasponen nuevas tipologías de cinematografía abstracta, teórica, militante, crítica, etc.

En cierta medida el esfuerzo por llevar a las imágenes la idea de comunidad supone una transfiguración parcial de la estética en una antropología política. Tal tránsito puede explicarse desde Hannah Arendt cuando afirma que la concepción moderna de la vida sigue descansando en la sacralidad cristiana de la inmortalidad, y con ello la pretensión política de un orden eterno de lo mundano se vuelve vulgar. La iconografía religiosa del cristianismo ocurre en un ethos trascendental donde se ve un resplandor, nunca un objeto; se percibe un horizonte, jamás un semblante; se alcanza un pálpito y luego un vacío ya completo por un ser impensable.

> Si la función que el cristianismo atribuía a la imagen conserva su valor de paradigma, eso fue en medida que él supo encontrar en ella una solución incomparable a la tensión de una existencia dividida entre una salvación ya dada y una salvación que faltaba ganar, entre el recuerdo desfalleciente de una felicidad pasada y la aspiración a una dicha futura. Ya no era la fe la que suscitaba la imagen de lo que no estaba todavía, era la imagen la que sostenía a la fe. [...]Entonces, las cosas prometidas, de las cuales Pablo decía que la fe

[a] El realizador Peter Kubelka, en el año 1960, establecía conexiones musicales entre la obra de Vertov y las composiciones de Hauer y Schönberg, a partir de los intervalos, ritmos y cadencias, tonalidades presentes en las propuestas del cineasta soviético.

> le permitía ver, pero de lejos y sin que ellas fueran obtenidas, la imagen cristiana las hacía ya presentes y mostraba simultáneamente el camino que debía llevar ahí (Michaud, 2009: 292).

Cine latinoamericano: ¿fábula de la emancipación?

La imagen no trae nada del mundo, más bien devuelve aquello que falta mostrar y logra conmover a la imaginación con la idea de un *más allá* habitado por una edad *pura* sin cuerpos vencidos. Así, aunque la comunidad no pueda entrar en la imagen, deja en ella el eco glorificado de una vida pendiente o la urgencia de hacerla ocurrir en el acto de vaciar el presente. La convicción de que la mayor grandeza del ser humano es su propia aparición explica el poder que se busca en la imagen. La comunidad no puede decirse ni verse pero queda en la representación como un voto de vida. Por lo mismo, una parte del cine latinoamericano del periodo de los años 1960-1970 reinventa una iconicidad barroca –el mandato de lo invisible en espera– con una narrativa realista –la convicción histórica del acontecimiento–, que juntas producen la circunstancia de existencia del que falta. El cine, entonces, propone una consigna única y total: *la aparición de los invisibles*. La imagen es el constructo y la ideología de un tropo histórico "nuevo" capaz de recuperar las identidades desterradas y omitidas por la cultura y sus administradores. Hacer un cine distinto al comercial y oficialista no es sólo *resistencia*, también el comienzo de una nerviosa atracción por lo perdido. Hay un "afuera" del orden que retorna a buscar su nombre entre las cosas y gracias a ello, como dice Roberto Esposito, se afirma una traza nunca concluida: "Es sólo la presencia del otro

lo que encierra en sus confines al mundo. Pero es sólo la clausura del mundo en sus propios confines lo que recorta el espacio del otro" (1996: 115).

Las vanguardias, en los inicios de los años sesenta, tenían una inscripción nacional y su entorno era la democracia desarrollista. La experimentalidad no discutía lo existente, lo inventaba y, por lo mismo, ocupaba un sitio consagrado. La política, hasta antes del año 1965, no representaba una esfera determinante en las orientaciones de un "arte nuevo". La década, paulatinamente, se desarma ante vacilaciones y reposicionamientos de la cultura y la economía. La crisis desarrollista produce conflictos entre lengua universal y cuerpo nacional, y los discursos y furias agendadas por temores anticomunistas ocupan la calle, los medios de comunicación y las instituciones pedagógicas. El campo artístico reacciona de manera ambigua: defensas gremiales y asonadas simbólicas. La polarización social y el cuestionamiento a las versiones institucionales de las teorías e historias del arte positivistas dan inicio a una ruptura del "campo" que introduce referentes distintos a los establecidos donde lo intelectual y lo popular cobran un alto valor. En suma, el arte y la modernización se rompen después de haber construido los mitos nacionales y buscan dominios de identidad, inevitablemente litigantes. Restablecer funciones sociales en el arte es el compromiso demandado al artista latinoamericano y la máxima tiene un impacto notable, en la medida que los medios de comunicación, el espacio público y la sociedad reciben este giro estético con beneplácito, convirtiendo a los artistas en traductores de una *nuda vida* por fin liberándose de su abyección. De acuerdo a Andrea Giunta (2001), la vanguardia reclama una definición más radical de su proyecto no reducible a problemas de estilos o choques generacionales, sino

de escisión con los mecanismos legitimadores, las reglas académicas y las conexiones sociales que le habían dado una validación formalista y especular. Superar viejas fisuras y separarse de la institución estética eran parte de una concepción autonomista anclada en la revisión de los principios artísticos y en una renovación de la teleología plástica. Un *realismo moderno* limpio de sedimentaciones ilustradas, estereotipos socialistas o paisajismo esquematizado debía organizar la experiencia estética. El muralismo mexicano se había esclerotizado, según muchos, perdiéndose en los sótanos de un ogro filantrópico. Asimismo, las identidades estaban afectas a economías políticas urbanas disociativas poco interesadas en reforzar los núcleos de afectividad étnica. El sujeto popular urbano en su aglomeración hechiza permitía convivencias difusas de lo tradicional y lo contemporáneo, contenía las edades torcidas de las mezclas y los mestizajes. En esos lugares estaban las consecuencias aporéticas del arte y la política.[9] El pop tiene una importancia decisiva en la aproximación de América Latina a lo moderno, pues permitió reflexionar desde la imagen la impostura colonial de la sociedad de consumo en países tercermundistas, al mismo tiempo que sirvió de sistema visual crítico para representar la identidad con las técnicas industriales de lo publicitario, los colores primarios y los objetos citadinos. Los carteles del peruano Jesús Ruiz Durand tendrán réplicas en las vallas cubanas, el afiche y el muralismo de la

[9] El intento de trabajar con un concepto de realismo que no fuera arqueología militante –el muralismo mexicano– o didáctica proletaria –el realismo socialista–, llevó a las vanguardias a buscar alternativas y el caso de Pablo Picasso junto al "Guernica" sirvió de síntesis a los deseos de un modelo que podía conciliar valores artísticos y responsabilidades sociales. Tanto Luis Cardoza de Aragón como Jean Paul Sartre coincidieron en transformar la pintura en la respuesta a la fusión sin descanso de la forma y el contenido.

Unidad Popular o el vanguardismo callejero argentino. Este movimiento conformará lo que el crítico Gustavo Buntinx llamó el *pop achorado* (la mezcla de lo popular y lo moderno). En Chile, artistas que conceptualizaron la brutalidad social con la operación cromática formal del pop fueron Guillermo Núñez, Eduardo Martínez Bonati, quienes trastocan la tradición figurativa agregando en la pintura formas críticas que animan el deseo de un *nuevo lenguaje*.[10]

A poco andar, las operaciones del vanguardismo latinoamericano estallan por la incomodidad interna que el movimiento tiene con sus propios discursos. El conceptualismo y el informalismo ejemplifican estas tensiones con sus antagonismos ideológicos y formales. Abiertos a una exploración plural, no designan prácticas compartidas, al contrario, reivindican la continua fragmentación del discurso artístico y sus objetos. *El Grupo de los Trece* (Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Jorge Glusberg, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala); *La Otra Figuración* (Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega y Carolina Muchnik); o la *Nueva Objetividad Brasileña* (Helio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Raymundo Collares y muchos más) explicitan la ambigua

[10] Una dimensión de las vanguardias sobre todo en Argentina, Brasil y Perú fue renovar el lenguaje. Impugnar la sombra colonialista que vivía en el idioma imponiendo a la vida cotidiana y el arte reverencias semánticas desde la conquista. Hubo muchos proyectos en esta línea, como por ejemplo: *El idioma de los argentinos* de Jorge Luis Borges, *La panlengua* de Xul Solar, *La lingua brasileira* de Mario de Andrade, *La ortografía mestiza* de Francisco Chuquiwanqa o *El manifiesto de Martín Fierro* de Oliverio Girondo. Desde el estridentismo mexicano al diepalismo portorriqueño, las vanguardias vieron en el lenguaje y la imagen un espacio de confrontación donde cultura popular y modernización, luchaban por espacios de singularidad y reconocimiento.

configuración de enunciados que mezclan denuncia, cultura popular, sexo, etnografía, militancia y experimento visual. A nivel latinoamericano estas divergencias son notorias:

> Ni el pop, ni los happenings, ni el arte de los medios, podían pensarse desde el canon modernista; no era una cuestión de evolución o de ruptura en la que se lograba expandir el sistema de base, se trataba de un nuevo estado del arte en el que éste ya no podía ser pensado en términos de lenguaje, composición o equilibrio. Desde ahora, también se consideraba arte a un sistema cuyas matrices comunicativas no dependían del plano, sino de los materiales que habían invadido su territorio: desde la cultura popular hasta las nuevas tecnologías, las nuevas ciencias del lenguaje o los nuevos medios de comunicación. Para quienes se presentaron y fueron reconocidos como representantes de la 'vanguardia' (tanto la vanguardia ligada a la política como la vanguardia artística a secas), fue imposible encontrar una materia unificadora que organizara el sentido. Este comenzó a gestarse a partir de apropiaciones, simulaciones y citas de otras realidades: es decir, desde la más absoluta heteronomía. El arte dejaba de ser una máquina visual para convertirse en una máquina conceptual. La realidad invadía su territorio de manera cruda, directa y sin mediaciones del lenguaje, funcionando en la obra a partir del montaje (Giunta, 2001: 348-349).

Lo cotidiano entra al arte de vanguardia con las cicatrices del capitalismo y se convierte en el tema y problema de las artes visuales, la poesía, la literatura y el cine. Existe la urgencia por declarar la posición del pensamiento

latinoamericano, situarlo en una *fundación regional* donde imágenes y saberes descubren la tierra baldía habitada por una multitud desfigurada y en silencio. El cine aspira a dar forma a otro contrato social que permita al dispositivo entregar la enunciación a los demás *–voz over–* y rechazar la centralidad del encuadre y la continuidad de la narración *–raccord–*. La reproductibilidad técnica, inevitable fundamento del cine, es negada al reemplazar el fetiche sistémico de la proyección por el anónimo nacimiento del caído. La revolución de los oprimidos destruye a la imagen cuando mira a la cámara. El antinaturalismo es un modo de reconocer nuevas formas de producción estética. Se manifiesta una especie de *realismo alegórico* alejado de la sensación, pero no separado de la materialidad. Asimismo, los directores de cine latinoamericanos imaginan unas poéticas de lo popular distantes de las teatralizaciones del realismo socialista y en consonancia con temas sociales, religiosos y sexuales que introducen la complejidad identitaria y la exigencia de una antropología iconográfica.

La heterogeneidad de los recursos fílmicos latinoamericanos permitió la convivencia de proyectos dispares e irreconciliables, aunque se abuse del discurso de la identidad, porque entre la comicidad descarnada, hiriente retrato del tropicalismo de *Las Aventuras de Juan Quin Quin* (1968) y la oscuridad pétrea de un hombre solo, objeto de la eugenesia jurídica del Estado del *Chacal de Nahueltoro* (1969) sólo hay un breve parecido: ser *pueblo* maldito, cómico y distante. La obra de Julio García Espinosa unida a la música de Leo Brouwer adulteran los estereotipos del "guajiro". Usando característicos planos de películas del oeste y música incidental de aventuras producen un efecto estético descuadrado, una parodia no del género, sino de la pretensión de contar las "peripecias" de un pueblo con retóricas

sacras, gestos solemnes e insertos agonísticos. La operación mestiza de reunir el cuento popular con las desauratización del arte pop logra un alejamiento paródico, recreando la máxima brechtiana, donde el pueblo se transfigura en sujeto histórico distante y crítico del paternalismo y la reiteración melodramática. La traslación de imágenes –juego visual del filme– desarticula un orden progresivo y éste se detiene-avanza con metraje encontrado, montaje rápido y conflictos paralelos sin continuidad. Ciertos episodios marcan un trazado peculiar: en una escena un sacerdote mata una gallina rompiéndole el cuello mientras habla de perdición y lascivia, e impreca a *Juan Quin Quin* la vida difusa que lleva de monaguillo y cirquero; monaguillo y trapecista; monaguillo y *comecandela*. En otro momento por un inhóspito camino una anciana camina cabizbaja y se pierde entre las ramas, al instante, aparece una hermosa mujer radiante y voluminosa acompañada por breves cortos de trompeta.

A lo largo del filme esta permanente lógica de fraccionar el modelo, de duplicar con su otro al personaje, logra una rotura de la trama lineal, desalojando la credulidad y marcando el tiempo fílmico con la negación temporal y la construcción de un pueblo de apariciones fragmentarias muy distinto a las concepciones figurativas monolíticas del cine nacionalista de los años 1940 y 1950. No existe la pretensión de alabar un sujeto neo-étnico ni menos hacer defensas subalternas, es la imperfección el asunto: provocar con la imagen un desplazamiento y detener la frecuencia exigiendo al espectador una posición perceptiva distinta para ver las intempestivas apariciones de elementos disfuncionales con el género. Hay en estas obras una crítica al arte contemporáneo fundada en una posición intermedia entre el desinterés y la función social, entre una forma de

producción basada en la autarquía del hecho estético y la inmersión material del goce en la existencia cotidiana. Las contradicciones no pueden resolverse en la dicotomía de especialistas o sociedad, sino en un salto hacia el desinterés radical y el compromiso autónomo:

> Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad desinteresada, que podamos decir que el arte no es propiamente un trabajo (Velleggia: 225).

Julio García Espinosa manifiesta la intención de hacer viable una cultura visual con interlocutores activos y vigentes, capaces de dialogar con las imágenes y no esperar que éstas los seduzcan o convenzan. No existe posibilidad de alcanzar un objetivo así, sin antes *destruir* convenciones ideológicas insertas en una mirada disciplinada que incluso habita dentro de la ficción contracultural y vive en ella alimentando un *sentido común crítico o ilustrado.* La comunidad *nace* de la distancia que los públicos toman con sus idealizaciones e imaginarios sentimentales, pero no a costa de eliminarlos en aras de la purificación política, sino de asumirlos –dialécticamente– y trastocar así la realidad, arrancándola de la domesticación insensata que la visualidad dominante impone. La comunidad ha *ocurrido,*

en otra parte, lejos de las iconografías establecidas, distante del suelo y los pueblos convertidos en ley, ¿dónde?: en la condición de estar *expuestos a una historia finita* (Nancy, 2000). *Juan Quin Quin* no es una película de acción, más bien es la sorna de los recursos fílmicos al exhibir el nudo interior de las narrativas complacientes del cine comercial, incluso cuando se trata de trabajar aspectos grotescos, inhumanos o injustos. Usando el género del western falsifica sus contornos y sin negar el modelo reemplaza los contenidos y personajes; por ejemplo, convierte al vaquero en un guerrillero, y la conquista del oeste (toponimia del folklore estadounidense) es modificada por el triunfo del pueblo soberano –eje de la desconstrucción didáctica de la Cuba Posrevolucionaria. La cita recurrente al western hace notoria los ornamentos fílmicos, pero al ser cambiados de sintaxis los transforma en efectos irónicos. La crítica a la banalidad y la demagogia del pueblo justifica la traslación hacia una sociedad heroica, un mundo donde la *comunidad* se distrae con la imperfección y alcanza un arte desinteresado cuando se ha emancipado del hambre y la risa fácil. Tomás Gutiérrez Alea precisa estos tópicos en su texto *Dialéctica del espectador* (1977):

> El ejercicio del cine implica una indiscutible responsabilidad social. Su extraordinario alcance como medio masivo de comunicación le confiere una indudable fuerza como arma ideológica [...]. Pero de nada vale hacer películas que intenten promover las más valiosas ideas revolucionarias si el público no va a verlas, o, lo que es peor, si, reaccionando contra el filme, rechaza también lo que éste intenta comunicar [...]. Aquellos cineastas que ven el cine como un arma ideológica de grueso calibre tendrían que actuar con

> una cierta dosis de sentido práctico, audacia e imaginación. La responsabilidad social del cineasta exige una mayor profundidad en el análisis de los mecanismos adecuados para difundir la ideología. No basta decir que el cine es un arma ideológica y apuntar para dar en el blanco. La cosa no es tan sencilla. Con demasiada frecuencia el tiro sale por la culata. Para ser eficaz en el plano ideológico, el cine debe ser eficaz como cine, es decir, debe ser eficaz en el plano estético (en Orell, 2006: 72).

El cine político que tiene la capacidad de percibir la finitud y no doblegarla, exhibir la muerte en el límite de la decibilidad asume una tesis: la imagen puede mostrar la diferencia en el tiempo porque ya *ha sido*. La historia se ha detenido, carece de movimiento, el capital la administra para volverse sobre sí justificando la actualidad, por lo tanto seguir filmando el mismo principio es contribuir a esa detención. Las vanguardias cinematográficas, entonces, tienen que inventar el "movimiento visual de la historia" para salir de la autodestrucción, deshacer el pacto liberal entre mito y mirada creando utopías icónicas cuya tarea es reflexionar los vacíos y absurdos de la estética y la política. El pacto liberal que el cine "oficialista" produce es una *teodicea* y la historia narrada es el mal paralizante que la habita, de esta forma, el espectador no mira la historia ocurrir, sino el saldo impreso en la emulsión química y eléctrica que golpea al acontecimiento con la reproductibilidad. Nada acontece y la percepción se dilata en la trayectoria conocida de personajes que mueren frente a la pantalla para confirmar el fin del divertimento. La realidad no planea lo venidero, por el contrario, la enmascara en la novedad virtual de los efectos; en la astucia espectacular

de la mercancía expandida o en la ampliación de discursos culturales antes excluidos.

El cine político[11] es la respuesta de la vanguardia latinoamericana al congelamiento de los pueblos que faltan en el arte y la creencia de traerlos a cambiar la imagen del presente. Es la posibilidad de tener otra articulación del *nosotros*, liberado de "sustancias huecas" y anunciando un futuro desigual, pero más propicio que lo existente. Sin embargo, los contrastes o rupturas no proponen la realidad cierta, sino el sentido que es necesario agregar para encontrar esos cuerpos sin línea que la estética clásica no aceptó en la imagen. La operación realista no puede seguir atada a lo objetivo, al contrario, en la dispersión visual, en la trizadura de los referentes tiene lugar ese inicio de la extrañeza destinada a volverse la cifra de lo pendiente. Aquí se produce una cuestión decisiva, pues las vanguardias cinematográficas deben resolver el dilema de la

[11] El cine político ha pasado de la dignidad proletaria a la marginalidad popular, del *nosotros* redentor a los *otros* vencidos. Este desplazamiento es consecuencia de cierta vaciedad histórica que alcanza el discurso crítico cuando es instrumentalizado por una clase media tecnocrática que lo utiliza como fórmula progresista. La noción de comunidad –que el cine militante de los sesenta construyó en torno a la figura del sujeto colectivo– se desvanece en el grotesco individuo –de los noventa– incapaz de todo y dueño de nada. La política visual de *Largo Viaje* (1967), *Las banderas del pueblo* (1964), *Valparaíso, mi amor* (1969), *El zapato chino* (1979) puede ser acusada de costumbrista, filantrópica, sociológica y, sin embargo, describe la opaca brutalidad que la modernización ha liberado en contra de los marginales y da a los filmes mencionados un lugar en el modelo de la acción. Mientras que *Mundo grúa* (1999), *Pizza, birra, faso* (1998), *Bolivia* (2001) y *El bonaerense* (2002) certifican el deterioro de la mirada humanista, al proponer un realismo sucio donde los marginales dan vueltas sobre sí mismos y su derrota, propio de un modelo de la impotencia. El cine militante que filma la pobreza describe un cuerpo entregado a la producción y sin autonomía. Pretende desplazar la mímesis naturalista que une lo popular a la carencia, por una pedagogía visual que devuelva a los humildes "la riqueza sensible de su mundo" (Rancière, 2010: 83).

representación: mostrar un pueblo que llega en la imagen de su invisibilidad tiene un resabio metafísico e ilustrar al pueblo en la imagen naturalista de su precariedad tiene un valor propagandístico.

La posibilidad de un cine político guarda relación con el acto de proteger la experiencia obligando a la técnica a cumplir las demandas utópicas del arte. La vanguardia cinematográfica hace de la imagen una invención comunitaria, un lugar ficcional de repartos de lengua, historia y cambio social. La materia fílmica traza la verificación de lo común, es decir, hace aparecer los significantes portadores de la igualdad y la memoria desengañada. *La Ricotta* (1963) de Pier Paolo Pasolini; *Grand soirs et petits matins* (*Grandes revoluciones y pequeñas madrugadas*, 1968) de William Klein; *Le droit à la parole* (*Derecho a la Palabra*, 1969) del colectivo ARC; *Loin du Vietnam* (*Lejos de Vietnam*, 1967) de Joris Ivens, Claude Lelouch, Agnés Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker y Alain Resnais; *A bientôt, j'espère* (*Hasta pronto, espero*, 1967) de Chris Marker y Mario Marret; *Oser Lutter, Oser vaincre* (*Atreverse a luchar, atreverse a vencer*, 1968) de Jean-Pierre Thorn; *Le Soulèvement de la Jeunesse-Mai 68* (*La sublevación de la juventud: Mayo del 68*, 1968) de Maurice Lemaître; *Classe de Lutte* (*Clase de lucha*, 1968) del Grupo Medvedkin de Besançon; *Un film comme les autres* (*Un filme como los otros*, 1968) de Jean-Luc Godard/Grupo Dziga Vertov; *Lucía* (1969) de Humberto Solás; *El Coraje del Pueblo* (1971) de Jorge Sanjinés; *Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel y Héctor Ríos; *La metamorfosis del jefe de la policía política* (1972) de Helvio Soto; *Juan Moreira* (1972) de Leonardo Favio; *Bye Bye Brazil* (1980) de Carlos Diegues; *Los hieleros del Chimborazo* (1980) de Gustavo Guayasamín, son obras performativas donde *tomarse la palabra* es el gesto visual dominante.

El régimen de lo múltiple se opone a la dominación de lo mismo. Las instituciones separan a los hombres y reunirlos significa dar a cada uno la oportunidad de hablar, de ocupar las fábricas, organizar la calle, intervenir la prosa del orden con frases demoledoras, resistir las treguas del capital y evitar las traiciones sindicales. Los trabajadores, los hermanos y los ladrones (Rancière, 2007) son las comunidades históricas que viven en lucha y represión por defender la fraternidad. Los filmes comentados se nutren de esta alegoría: la familia política que reparte las cosas sin distinción y congrega a todos en un mismo fin, la amistad redentora. Los guardianes de la tradición temen a la familia política y la corrompen con prebendas y concesiones inofensivas. Sin embargo, hablar de la desigualdad no repone una lógica igualitaria, sólo confirma el olvido de su práctica. El cine político militante y obrero trabaja sin promesas duraderas, pues la contingencia es el escenario de lucha de las inteligencias desgarradas por la ceguera histórica de la clase, que se tropieza con los mismos errores y repite las mismas fórmulas de desobediencia.

¿Qué iconologías pueden desarmar la trampa de lo trascendental e ideológico? ¿Existen imágenes capaces de lograrlo? ¿Acaso no es una ideología convertida en trascendencia la mayor fortuna de la imagen? Las imágenes, en todo caso, quedan abiertas a destinos inimaginables y a interpretaciones aberrantes, no tienen la obligación de ningún recado y aunque se las produzca para una finalidad no la cumplen, y si lo hacen, duran brevemente. Lo que les permite perdurar no es cumplir su tarea sino destruirse en el intento de realizarla.

El realismo practicado por los cineastas del periodo ha sido reducido a una simple *pedagogía* por los críticos, modo de desautorizar las concomitancias entre lugar y

testimonio que la imagen fílmica produce para albergar el designio político y la expresión dramatúrgica. En el cruce, casi somático, de ambos momentos la imagen deviene dialéctica y explota hacia adentro de lo figurativo rompiendo la "falsa" entereza del orden. En un sentido adorniano el arte y el cine no conocen la realidad porque puedan reproducirla "fotográficamente" o diseñarla de modo perspectivista, lo hacen en *virtud de su constitución autónoma* capaz de desplazar la veladura empírica de las cosas y mostrar el sustento histórico-ideológico que las compone. La prepotencia de un mundo vigilado por conceptos y figuras descansa en convencernos de lo inmutable de los significados, iguales a sí mismos, terminan convirtiendo a la realidad en la pura extensión policial del discurso hegemónico. Cuando la representación es intervenida por un proceso que desmiente la continuidad de la significación, entonces aparece un realismo crítico: la urgencia por definir un presente todavía no cosificado o abierto al abismo de su interrupción.[12]

El realismo elude la condición de género y se despliega contra su versión decimonónica, funcional y descriptiva, trabajando la brusca "verdad" nunca bien definida. Las refutaciones a las teorías formalistas tienen en el plano performativo y visual mayor consistencia que en el narrativo. El cine es el puzle de los planteamientos que intentan cumplir la función social del arte a través de un doble programa: cognitivo y estético. La excesiva valoración de la propiedad cognitiva reduce –dice Fredric Jameson– la

[12] Hacia 1934 se inicia un fundamental debate sobre realismo y modernismo que encabeza Georg Lukács. Rápidamente, las diversas posiciones marxistas sobre el arte cuajan en una discusión de proyecciones académicas y políticas hasta el día de hoy. Bajo diversas reactualizaciones podemos reconocer la continuidad de temas como: arte popular, vanguardismo, naturalismo, realismo socialista, medios de comunicación, sociedad del espectáculo o capitalismo cognitivo.

comprensión del carácter ficticio del discurso artístico e incluso promueve el fin del arte en nombre de la militancia política. Asimismo, la defensa de las técnicas como productoras de ilusión de realidad termina debilitando la cuota de referencialidad existente en la obra cinematográfica.[13]

La sociedad latinoamericana está en movimiento y la racionalidad que intenta conciliarla en una síntesis, circunscribirla a un reposo, es la expresión del pensamiento de burócratas y militantes que no creen en la emancipación, sino en el poder que otorga. Glauber Rocha cuestionaba el cine político porque en vez de contribuir a la dispersión y la no-síntesis, pretendía confinar las cosas en perímetros y cuadros seguros. De esta forma, los filmes burocráticos definen el lugar del pueblo, impidiendo a este último determinar los instantes de la mirada. La finalidad de construir una poética realista para el cine, capaz de tomar distancia de la agitación o el desinterés, implica una *dialéctica inconclusa* donde el desplazamiento y la coincidencia tienen igual importancia que la tesis y el antagonismo. La realidad carece de una revelación única, dogmática, definitiva, más bien circula e interrumpe con gestos, espasmos y ruidos. Observarla implica esperar y pensar.

> La estética del pintor, del poeta en 'estado de sorpresa', del arte como reacción del ser 'sorprendido', sigue estando cautiva de algunos prejuicios románticos muy perjudiciales [...] No nos conduce a ningún

[13] En los primeros años del siglo XX la aparición del cine significó un cuestionamiento expreso del teatro y su modalidad naturalista. Un ejemplo notable lo representa la diferencia, en España, de la generación de fin de siglo (Unamuno, Machado, Azorín, Ayala y Ortega) que deplora la aparición de la cinematografía por ser veleidosa y especular, y la generación de la república (Ayala, Torre, Dalí, Aub) que, en cambio, concede al cine autonomía y valor estético.

> sitio, en efecto, subrayar, con tonos patéticos o fanáticos, el lado enigmático de los enigmas: al contrario, no penetramos el misterio más que en la medida en que nos lo encontramos en lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que reconoce lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano [...] Ahí se abre ese espacio que buscamos, ese mundo de una actualidad universal e integral donde no hay 'sala reservada' [sin embargo] ese espacio será otra vez espacio de imágenes, más concretamente: espacio corporal [...] espacio de imágenes con el que la iluminación profana nos familiariza (Didi-Huberman, 2006: 292).

El movimiento cinematográfico de los años 1960 y 1970

Es posible afirmar que el cine latinoamericano –que estamos analizando– valida un concepto debatible: la *iluminación*. Las connotaciones escatológicas, redentoristas, se manifiestan y desbordan la secuencialidad de los filmes; asimismo, una cultura popular, todavía examinada bajo la prescripción de lo pagano, indígena y sincrético, aparece situando los contextos en lo marginal, desesperanzado y revolucionario. ¿Cómo deslizarse por estos nichos sin caer en el mesianismo o la etnografía? En este plano, la cinematografía brasilera abrió una ruta al agregar a los conflictos de la identidad la cuestión étnico-racial. ¿Cuál es la enunciación de la negritud? ¿Qué figuras destituyen la dimensión eurocéntrica de la imagen, incluso cuando ésta habla a favor de los desposeídos? La *antropofagia* de los

mecanismos industriales y los procesos de colonización del imaginario fueron para Glauber Rocha dos puntos de litigio. El cine político que repetía esquemas proletarios sin atender las particularidades de la cultura popular de un territorio era eurocéntrico. Devorar el cliché y los primitivismos que caricaturizan a los pueblos con edades básicas, consumos elementales y culturas sórdidas sólo podía hacerse con una filmografía de sátira y violencia, donde los desatinos en vez de reiterar su carácter irracional, exponían la ferocidad del orden. La "ausencia de sociedad..." –destaca el realizador– produce histeria y a ella se responde con un trabajo de autodestrucción.

El "provincianismo político" de las opciones populistas –dice Glauber Rocha– despreciaba a todos los que no coincidían con las narrativas épicas, a los huérfanos de alguna causa o alienados por las seducciones mediáticas. Estos personajes tenían una débil expresión estética y los relatos literarios y cinematográficos los restringían a sombras maquínicas de guiones didácticos que utilizaban el sufrimiento o el hambre de crónica. Por ello vale la pena recordar la interpretación que realiza del filme vanguardista *Ganga Bruta* (1933):

> Humberto Mauro [...] realiza una antología que parece encerrar lo mejor del impresionismo de Renoir, la audacia de Griffith, la fuerza de Eisenstein, el humorismo de Chaplin, la composición de luz y sombra de Murnau [...] Siendo expresionista en los primeros cinco minutos (la noche del casamiento y el asesinato de la mujer por el marido), es documental realista en la segunda secuencia (la libertad del asesino y su paseo en tranvía por las calles), evoluciona hacia el western (la bronca en el bar, con la pelea general en el mejor

> estilo de un John Ford), crece con la misma fuerza del cine clásico ruso (la posesión de la mujer, de connotaciones eróticas freudianas en el montaje metafórico de la fábrica de acero) y, si en la discusión entre el novio y el marido criminal, en el primer anticlímax, la evidencia escenográfica recuerda otra vez el expresionismo alemán, todo el final está impregnado por un clima de melodrama de aventuras. [...]Mauro, aunque ideológicamente difuso, hace una política desprovista de demagogias (Rocha, 1963: 50).

La violencia perceptiva del cine tiene que separarse del ritual y producir un éxtasis desfigurado, abierto y de formas dantescas, cuya mayor valía es aproximarnos al abismo de la subjetividad. Un montaje de estructuras nucleares conseguido por una filmación reflexiva y experimental que lo excusa de repetir las fórmulas de una contra-cultura "autocolonizada" y de un flujo oficial censurante. La mirada formal declina ante la dureza revolucionaria de un cine que ocurre en el acto de la filmación. Pero todo esto no es suficiente, pues las rutinas icónicas han logrado vencer la perdurabilidad de las comunidades, consumir el grado de entereza que alguna vez tuvieron, incluso el cine crítico no tiene la fortuna de transgredir los bosquejos perceptivos de la quimera del consumo. La cultura brasileña, asume el director de *Tierra en trance*, prefiere aceptar la versión tropical tan atractiva al extranjero para consentir, ella misma, que su pobreza es natural e incluso necesaria en la geopolítica estética de lo primitivo v/s lo civilizado:

> El observador europeo se interesa por los problemas de la creación artística del mundo subdesarrollado en la medida en que éstos satisfacen su nostalgia por el

> primitivismo; pero ese primitivismo se presenta bajo una forma híbrida, es heredado del mundo civilizado y, mal comprendido, puesto que ha sido impuesto por el condicionamiento colonialista. América Latina es una colonia; la diferencia entre el colonialismo de ayer y el de hoy reside solamente en las formas más refinadas de los colonizadores actuales. Y mientras tanto, otros colonizadores tratan de sustituirlos con formas todavía más sutiles y paternalistas (Rocha, 1971).

Glauber Rocha lamentaba las formas directas y testimoniales que asumía el cine político, para desafiar el consignismo dominante afirmaba que el pueblo era "un mito burgués" (Aguilar, 2002). En contra del pueblo filmado en las calles y la idea de un cine revolucionario característico de directores como Miguel Littín, Fernando Solanas o Jorge Sanjinés, proponía la existencia de un pueblo en trance, en estado larvario y que debía imaginarse visualmente. Era necesario inventar el pueblo del cine y no caer en el espejismo populista de los sectores progresistas, que en esa época luchaban contra la dictadura encabezada por el militar Humberto de Alencar Castelo Branco. En el film *Vientos del Este* (1969) Jean-Luc Godard filma una escena donde Glauber Rocha caracteriza al cineasta comprometido. El crítico inglés James Roy MacBean describe la escena en su libro *Film and Revolution* (1975):

> Aproximadamente en el medio de *Vent d'Est*, Godard filmó una secuencia en la cual el cineasta brasileño Glauber Rocha tiene un papel pequeño, pero simbólicamente importante. Mientras Rocha está de pie, los brazos extendidos, en una encrucijada de caminos polvorientos, una joven mujer, cámara en mano

> avanza por uno de los senderos –y el hecho de que ella muestre un evidente embarazo está sin duda, 'impregnado' de significación. Ella va en dirección a Rocha y le dice muy educadamente: 'Disculpeme por interrumpir su lucha de clases, pero podría por favor indicarme el camino del cine político' Rocha apunta primero para adelante, después para atrás, después a su izquierda, y dice: 'Por aquí, es el cine de aventura estética y de cuestionamiento filosófico, y, por allá es el cine del Tercer Mundo, un cine peligroso, divino, maravilloso, donde las cuestiones son cuestiones prácticas, como usted sabe' (en Amado, 2007: 31).

Era notorio en el periodo hacer estas distinciones para deslegitimar la unidad estructural del cine. Los directores entendían que América Latina no era productora de tecnologías visuales, su papel estaba vinculado al consumo y la exhibición, el exotismo y la alteridad. Repensar las imágenes implicaba esquivar la mercancía extendida en la materia fílmica,[14] develar las fórmulas de la dominación implicada en los géneros convencionales, reescribir la cultura con las identidades expulsadas y convertir al lenguaje en un medio de exploración reflexiva capaz de herir el formato de las emociones sincrónicas. El realizador Fernando Birri expresa la crítica a la complacencia reformista:

[14] A fines del año 1968 varios críticos de cine francés intentaron extrapolar las tesis althussereanas de los aparatos ideológicos al mundo visual. Autores como Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baudry y Jean-Louis Comolli alertaban sobre la dimensión ideologizante del propio aparato cinematográfico y su rol de constituir al sujeto ("fantasmatización"), en un ilusorio lugar que mantiene y confirma el idealismo burgués en lo ético y estético. Estos debates estaban en consonancia con un cuestionamiento al realismo –en su versión mimética– y a la posición del autor en el diseño de lo real consignado por imágenes.

> El cine latinoamericano da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: No da una imagen de ese pueblo. La función revolucionaria, es el documental social en América Latina, es mirar la realidad como es. Hay una problematización y un cambio. Documentar la realidad y el subdesarrollo. El cine que se haga cargo de ese subdesarrollo, es subcine (Paranaguá, 2003: 456).

La voluntad de pensar al cine como política del acontecimiento mediante un idioma improvisado que construye la multiplicidad y permite el ingreso de los pueblos humillados y redentores, plantea una diferencia sustantiva con las vanguardias europeas de principios de siglo: la representación está en proceso, abierta a una circulación diferida y tiene varios modos de hacerse visible. Las imágenes, entonces, no vienen de lo directo de la realidad, también suceden en los guiños parciales, en los excedentes o detalles nunca explícitos, y recuperar la silente movilidad que tienen se logra con un pensamiento libertario, plural y atento. Jorge Sanjinés lo define:

> recordar a mucha gente de las ciudades –a las capas medias, a la burguesía y pequeña burguesía que asistía a los teatros [...]– que existía otra gente, con la que se convivía en la misma ciudad, o que vivía en las minas y en el campo, que se debatía en una deplorable miseria, callada y estoicamente (1980: 16).

La reproductibilidad técnica es leída por artistas, críticos y audiovisualistas como una suplantación: un simulacro que mixtifica la pasión de la imagen por un efecto lógico cuya intención es evitar la emergencia de nuevos

imaginarios, restringir la implosión de lo extraño y reprimir la energía contestataria. Las vanguardias cinematográficas expresaron estos desafíos en programas, declaraciones y filmes. De acuerdo a Susana Velleggia (2008), el *descentramiento* analítico y estético es un aspecto destacado de los movimientos fílmicos de los años 1960 y 1970 y demuestra lo irreductible de los contextos sociales a una modelización previa. Desde la aparición de una infancia espectral en *Tire Dié* (1958) de Fernando Birri, donde se dejan ver ecos doctrinarios y moralizadores, a *La Hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas basada en recortes visuales de la violencia neocolonial, se fue urdiendo una manta gruesa de aforismos, constelaciones, símbolos de fe y escarnio.

> existió también un interés por quebrar las estructuras estéticas del cine clásico-industrial promoviendo la conciencia de construcción del film en coincidencia con la manifestación de la realidad nacional, hasta entonces ausente en las pantallas. En este sentido, los films realizados en América Latina durante este período demostraron un interés especial por entablar un vínculo estrecho entre estética y ética. La inclusión de problemáticas políticas asociadas a los acontecimientos históricos contemporáneos de la nación fue acompañada de un estilo de representación audiovisual caracterizado por la ausencia de artificios: desde la utilización de localizaciones naturales (el espacio rural, los barrios marginales, las fábricas) hasta la de personajes populares como campesinos, indígenas, negros y obreros, interpretándose a sí mismos. Este tipo de films venían a contradecir lo que Glauber Rocha denominaba cine digestivo (Flores, 2011: 5).

Las repercusiones del arte internacional alcanzaron a la cinematografía de la época, y a pesar de la búsqueda del "camino propio", los cruces e influencias se notaron. El minimalismo o el antiilusionismo proclives a la literalidad, la preeminencia de conceptos por encima de objetos y el valor procesual no dejaron de tener acogida en las vanguardias latinoamericanas, en especial, la valoración de las "situaciones ambientales" donde las obras eran pensadas en atención a los lugares exhibitivos y la incitación pública a discutir y participar.

La búsqueda de formas discursivas y visuales que superen el *documentalismo realista* adjunto al testimonio y la crítica de las condiciones de vida social, implica repensar los lenguajes de subversión recuperando tradiciones de ruptura como la obra de Bertold Brecht, que con *Madre Coraje* logra replantear la cuestión del realismo desde una óptica adversaria con la objetividad convencional y la invitación a la praxis. Los personajes contradictorios, el repliegue meditativo en vez de la catarsis, la unión de espectáculo y compromiso, la escena dirigida al espectador radicalizan los modos de narrar, anulan la presencia integral de las cosas confirmando un mundo de escombros. El efecto pintura, la observación de lo cotidiano desublimado, son pequeñas respuestas a la barbarie trasvestida en capitalismo mundial. Bertold Brecht reconfigura el teatro[15]

[15] La importancia del teatro, en Brasil, influye en varios realizadores, como Leon Hirszman, que en *Maioria absoluta* (1964) incorpora elementos del vanguardismo dramático al utilizar recursos estilísticos del espacio escénico para romper las convenciones ilusionistas y generar una contraposición de voces. Decisiva en este eje fue la obra de los dramaturgos Augusto Boal y Gianfrancesco Guarnieri. En 1981, Hirszman hace una versión cinematográfica de la obra de Guarnieri *Ellos no usau smoking*. Es recurrente la idea de la personalización del oprimido, mediante su voz, para convertirlo en actor. Es curioso el

y lo entrega a una mirada responsable, donde el espectador no es un *voyeur* sino el decodificador de las tinieblas del drama.

El "mensaje" tiene el poder de conmover en un plano cognitivo, golpear a la razón y exigirle que mire su descenso ante el terror, que responda con una hospitalidad nueva basada en la conciencia de la podredumbre y no en la ficción de un mañana inmortal. Sin duda, la narrativa desconstructiva del teatro creado por el autor de *Galileo* permitió al cine latinoamericano ver en sus obras el remedo de una región devastada por sus burguesías nacionales; contrahecha y disfónica ante las mutaciones de lo artístico y popular; descreída de las retóricas partidarias del príncipe; ansiosa de discursos inclementes y creativos; dispuesta a colocar en las imágenes la vida endurecida de una comunidad sin morada. Sin embargo, las influencias de las vanguardias artísticas de los años 1920 y 1930 no estuvieron ausentes, en especial el *Modernismo Brasilero* o el *Grupo Boedo* de Argentina. Ambos con posturas antiuniversalistas, situaban problemáticas histórico-sociales a partir de un regionalismo epistémico basado en la identidad y la cultura popular.[14]

---

hecho de que el crítico formalista greenbergiano Michael Fried, en 1968, en su artículo "Art and Objecthood", *Artforum*, junio 1967, denuncie la tendencia a ocupar el teatro como instancia transversal, pues significa la negación misma del arte y su autonomía. En este plano, un número importante de obras del cine vanguardista latinoamericano sería una especie de arte sociológico que pervierte la autenticidad y los conceptos de valor, calidad y genio.

[14] El movimiento tropicalista que apareció en Brasil en el año 1962 afectó al *cinema novo* al reforzar un tipo de práctica estética de combinaciones entre lo mítico y lo urbano, lo arcaico y nuevo, lo étnico e internacional. *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade es un film donde realismo y surrealismo se entrelazan formando una narración recursiva y delirante, radiografía del cinismo y sátira del

> Desde el punto de vista político, existió primordialmente en los artistas latinoamericanos una perspectiva nacionalista fundada en la aparición de temáticas y personajes prototípicos de sus propios países. Por ejemplo, el modernismo brasileño puso en eminencia, a través de pinturas como "Mulatas" (Emiliano di Cavalcanti, 1929) y "O abapuro" (Tarsila do Amaral, 1928) a las culturas negra e indígena, respectivamente como prototipos de la nación y representantes de la verdadera brasilidad. Antonio Berni haría algo similar con los sectores obreros, en cuadros como "Manifestación" y "Desocupados", ambos de 1934. El nuevo cine latinoamericano retomaría esta tendencia por medio de la realización de filmes que tematizaron las luchas sociales o revolucionarias como *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) y *Argentina*, mayo de 1969: los caminos de la liberación (realizadores de mayo, 1969) o que representaron ámbitos marginales como ocurrió en *Cinco vezes favela* (Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues y Carlos Farías, 1962) (Flores, 2012: 55).

Los trabajos del realizador argentino Raymundo Gleyzer –líder del grupo Cine de la Base– sintetizan tres cuestiones importantes que derivan de las posiciones de

sentido común populista a partir de una operación caníbal: deglución de lo foráneo y enunciación liberadora del marginal autoalienado. El mismo autor hizo varios filmes recogiendo la literatura vernácula de escritores como Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Mario y Oswald de Andrade. Glauber Rocha usó los escritos de José Lins do Rego y João Guimarães Rosa. Tomás Gutiérrez Alea se inspiró en Nicolás Guillén y la cubanidad.

un teatro político:[17] la descolonización visual de una modernidad diferida, el cuestionamiento estructural a las burocracias corruptas y la ruptura formal con los circuitos comerciales de proyección. La conexión entre los tres puntos obliga a un cierto ensayismo cinemático donde la objetividad se afianza cuando la imagen milita con las cosas y no toma distancia.[18]

Aunque la escasez de recursos permite hacer filmes pulsionales, de acabado artesanal y problemas de sonido, la precariedad es usada narrativamente, para mostrar las diferencias ideológicas con el cine institucional. De esta manera, una noción de *communitas* se desliza en el celuloide justificando las metáforas de lo pequeño, ausente y en construcción. La política de las imágenes define un modo estético donde lo iconográfico salta desde la penumbra a sabotear el melodrama y la cultura, gracias a que irrumpe un sujeto de la deuda que ha herido la tranquilidad de lo obvio.

[17] Los Padres de Gleyzer eran judíos ucranianos –actores y activistas– que fundaron el teatro IFT (Idisher Folks Teater, Teatro Popular Judío) donde él vivió durante su infancia. Realizó 15 trabajos fílmicos entre 1963 y 1974. El 27 de mayo del año 1976 se convirtió en un detenido-desaparecido de la dictadura.

[18] El CB asumía la promoción de sus materiales fílmicos por fuera de las redes tradicionales y prefería un esfuerzo de autogestión. *Los traidores* (1973) es el comienzo de la agrupación porque a través de ella, Raymundo Gleyzer idea una fórmula para mostrar la película en villas, sindicatos, colegios. Con la dictadura del '76 comienza el fin del proyecto, pero antes se realizan otras obras colectivas: *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) y *Las AAA son las tres armas* (1977), basada en la carta abierta que el escritor Rodolfo Walsh envía a la junta de gobierno, es un film experimental y marcado por el uso del collage. El CB también se dedicó a los noticieros alternativos, donde se entregaba información de clase y denuncias de la represión del Onganiato.

En una obra como *Los traidores* (1973), el sindicalista Roberto Barrera (recreación de José Ignacio Rucci presidente de la CGT) encarna la metonimia del peronismo acomodaticio que hace fracasar la lucha proletaria desde adentro. La película configura un mundo de clase donde los individuos son, discursivamente, las instituciones en conflicto y cada uno refuerza esa idea con una narrativa formateada, metódica y cínica. Sin embargo, el modelo se rompe al introducir el carácter biográfico en la cinta, sus continuos *racconto* y la organización secuencial de las luchas obreras escenificadas con metraje encontrado. La premonición de una época insurgente se deja ver en una escena decisiva cuando Roberto Barrera, en un guiño al realismo mágico, asiste a su funeral antes de ser acribillado por lo que él mismo llama la "zurda loca".

En un desdoblamiento psicoanalítico, la escena nos presenta al sindicalista observando las exequias desde una edad anterior cuando era un luchador comprometido. Reconoce que sólo acompañan sus restos los matones encargados de su seguridad, la viuda y el gerente que lo transformó en un mediador, tres milongueros, el dueño de la fábrica y un caballo. Aunque parece ser intempestivo a la compaginación del film, el sepelio y su marcha de despedida sintetizan el proceso emocional e intelectual de una sociedad donde la violencia empuja a la comunidad a realizarse en el enfrentamiento y el sacrificio para que las células del cuerpo social encuentren la unidad deseada. Pero ésta –contaminada por las divergencias, oportunismos y crueldades de una nación que no desea a los pobres– alimenta el odio entre ellos y se divierte matándolos.

La dispersión política de los trabajadores, su fraccionamiento fundado en enfoques teóricos de ruptura, revisionismo histórico o adaptación a las circunstancias, avala la

irrupción de sindicalistas corruptos, como Roberto Barrera. La comunidad enmascara su propia derrota ante el capital pues no puede abrirse a un modo de unión compacto. Es la desunión el enemigo de una fuerza cuyo combate la hace fracasar en su intento emancipatorio. De esta manera Raymundo Gleyzer intenta hacer un film de convergencia educativa y entretención, donde lo político no está ilustrado con la apariencia artística, sino es la fusión trágica de lo colectivo y personal experimentado con diversos planos de acción, eco inconsciente quizás, del *montaje de atracciones* de Sergei Eisenstein. El trabajo de Raymundo Gleyzer y de la mayoría de los cineastas vinculados con estas cuestiones enfrentará contradicciones sucesivas: denunciar los abusos históricos y diseñar tácticas de lucha; lograr una síntesis artística y alcanzar una enseñanza para la acción; inventar una luz para el acontecimiento y darle una forma aceptada; disolver la emoción y usarla en la crítica. En suma, crear una contra-hegemonía hecha de retazos, empalmes y didácticas. Los años 1960-1970 intentan revertir el agotamiento de un sistema cultural que comienza a fragmentar el espacio público y arruinar los mecanismos de negociación tradicional.

> Los traidores es una película sobre la clase obrera argentina, sobre sus luchas y dificultades para construir una ideología revolucionaria. Es una reflexión política sobre las contradicciones en el seno del movimiento sindical, una denuncia que expone los métodos usados por una burocracia corrupta, y pone de manifiesto su unión con la burguesía (Gleyzer, 1973).

Los traidores, a pesar de un modernismo descarnado, mantiene estereotipos del cine argentino que nacen de las

complejas relaciones entre líder y pueblo. Las reivindicaciones obreras narradas por el film acogen la resonancia histórica de las tradiciones de la gauchesca literaria y teatral. Raymundo Gleyzer da presencia a una *tesis política* manifiesta en disímiles obras, tanto mudas como sonoras, no rompe con un género sino que continúa radicalizándolo. Un ejemplo primerizo de esta conciencia de la proletarización dispuesta por una retórica visual consciente del sujeto de clase es *Juan sin ropa* (1919) de Georges Benoit, donde melodrama y denuncia social diseñan un espacio binario documentado por las represiones del gobierno de Hipólito Yrigoyen a las huelgas obreras y el amor trágico de un gaucho protípico con una mujer adinerada de la gran ciudad (Lusnich, 2007). *El Linyera* (1933) de Enrique Larreta, adscribe a los principios de un modernismo literario de cuño subjetivista y simbólico para explicar la desintegración del mundo rural, la expropiación de la tierra-madre y la rebelión de una colectividad ya mimetizada con la *función* pueblo. No podemos dejar de mencionar un film emblemático de la defensa justicialista de la clase trabajadora urbana, *Los hijos de Fierro* (1976) de Fernando Solanas.

El cine político sintomatiza, paradojalmente, la incursión de las subculturas que erosionan el modelo y con él a los propios esquemas de legitimidad narrativa.[19] En un

[19] Es la época de la creación del *Groupe Dziga Vertov* y la recepción en Europa y América Latina de los textos teóricos de los cineastas soviéticos; la aparición del cine húngaro de Jancsó, Kovacs, Kosa, Szabó y Sará; momento de impugnación a las versiones gnoseológicas marxistas sobre estética y desarrollo de la cultura indie con el New American Cinema de Monte Hellman, Peter Emanuel Goldman, Robert Kramer, James McBride y Norman Mailer (Wild 90). Las obras de Alain Resnais, Glauber Rocha, Mulnick, Straub-Huillet y Jean-Louis Comolli se convierten en *objet trouvé*, es decir, en motivo de reflexión sobre el

sentido benjaminiano es el intento por afectar dos prácticas visuales dominantes en la producción comercial y publicitaria: el fetichismo con su *sex appeal inorgánico* y la ambigüedad, cuya epistémica capacidad para desorientar los conflictos e impedir al sujeto una acción cognitiva lo sustrae de la resistencia y el cambio social. El cineasta uruguayo Mario Handler lo refiere del siguiente modo:

> Hay un cine que registra (entendiendo siempre que el registro puro, analizado científicamente no existe), otro cine que comprende y critica más profundamente las cosas, y hasta propone, y hay otro cine que finalmente actúa. Vale la pena hacer una película de mera narración, que diga cómo son las cosas, pero después hay que analizar, y más tarde, llegar a molestar, a joder, a subvertir (Campo, 2005).

---

cine en cuanto materialidad hermenéutica. Producciones checas, asiáticas y africanas prometían el despliegue de una cultura visual emancipatoria que se apagó sin consecuencias. Asimismo, es el momento de la reestructuración autoritaria del capitalismo –en América Latina– que da forma al terrorismo estatal y los desmantelamientos materiales y simbólicos de los ritos de la ilusión popular.

IV. ICONOGRAFÍAS REBELDES

"La tradición de lo nacional genera en cada lugar conceptos distintos. Ciertos lenguajes favorecen un arte nacional de emergencia (Tercer Mundo) contra un arte nacional de esencias y síntesis (países desarrollados). El arte nacional de emergencia no sólo plantea un problema ontológico, sino también reviste funciones prácticas y no está muy lejos de ser una forma de activismo".

La tradición de lo nacional, Marta Traba

El mercado de la imagen y la contracultura

La historia de los "sin parte" está unida a los aparatos, los instrumentos, los utensilios. Al ser considerados extensión de los mismos carecen de una narrativa propia, documentan el devenir de las técnicas, el avance de las industrias, la dignidad de la nación. Encerrados en el concepto de población económica no pueden hablar su diferencia y quedan excluidos del "acontecimiento y la verdad". Este modo de ver a los sectores populares encontró en las vanguardias cinematográficas un argumento para intentar un tipo de

"igualdad perceptiva" susceptible de realizarse al modificar el verismo institucional de los géneros comerciales y los nacionalismos pastoriles.[1] Intervenir los aparatos y trastocar las determinaciones de la sensibilidad harían posible una imagen de la comunidad ocurriendo en sí misma. Sin embargo, el cine de las grandes sociedades industriales prefirió al hombre sin contenido, al neurótico o al justiciero, pues ellos retenían el oficio de los "singulares", las biografías malditas cuyo atractivo pedagógico era enseñar a las "masas" que el sujeto es lo único que no estaba sojuzgado. El pueblo, pieza retórica del arte político, carecía de los atributos reformadores del héroe y era inepto para salir de la necia comodidad, las imitaba o reproducía al interior de la tecnicidad disfrazada de progreso humano. Simulacro populista el de los totalitarismos y filantropía estética la de los vanguardismos. Ambos, recreaban un pueblo fisurado, un número patético adornado con banderas, desfiles y sables. Las naciones oprimidas por imágenes hegemónicas reciben lo extraño y descontextualizado como un modelo a seguir, pero es imposible recibir la mirada del otro cuando la propia ha sido negada, sepultada o suspendida

[1] En la *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) el dolor de las víctimas ha sido reemplazado por la elipsis de la catástrofe que deja sin lengua la inmensidad del crimen, y desmantela el testimonio hasta el punto de mostrar la incapacidad de acogerlo en un verbo. En cambio en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) la explotación es la huella ingrata que detiene la palabra de la justicia, sin embargo, pugna por un eco en la noche de los proletarios. Una diferencia radical entre ambos filmes es la búsqueda de una imagen de lo irrepresentable, en el primero, y la construcción de un realismo épico basado en la promesa emancipatoria, en el segundo. Ambos proyectos juegan con los límites y le exigen al cine cumplir con un programa estético de fantasmagorías y redenciones.

para aceptar una fuerza visual que inventa pueblos para invisibilizar pueblos. Esta idea permite a las vanguardias cinematográficas latinoamericanas suponer la existencia de un "otro" en espera. Desde mediados de los años 1960, diversos cineastas explicitan un acercamiento a las organizaciones sindicales, los movimientos estudiantiles y la "clase obrera". Asumen su protagonismo como una expresión de las "izquierdas secularizadas" y dotan de un consenso visual a la dispersión ideológica que representan. La descolonización del pensamiento y la nacionalización de los recursos se convierten en la demanda histórica por recuperar al "nosotros popular" oculto en la ficticia comunidad escrita por intelectuales del "establishment".

Más allá del presente de las burguesías consumidas por su falta de trascendencia, el cine político podía movilizar a miles de sujetos ignorados a participar de una *arqueología revolucionaria*, el lazo entre la promesa de un origen y la existencia de una ley fundada en la voluntad del pueblo. La alianza entre *arché* y praxis dio contenido a un *realismo crítico* que sedimentó la forma estética latinoamericana del periodo de los años 1960 y 1970. Encontrar a los que faltan, negarse a suponerlos, resistirse a darlos por posibles, salir a buscarlos a los guetos, los suburbios, las favelas, las callampas, las villas miserias, el llegaypón, las chabolas, el cantegril, parecía instalar una gran diferencia entre la felicidad postiza de los spots y la lengua revoltosa del desacato. "La agresión intencionada llega a ser la forma del nuevo arte. Violentar es poseer y destruir las viejas formas de un arte asentado sobre la base de la propiedad individual y el goce personal de la obra única" (Rosario, 1968), se lee en la declaración de *Tucumán Arde*.

El cine, y por extensión el arte, tenían una "obligación": desarmar las mitologías del pueblo reducido a insignia

museal, liberar a los cuerpos[3] de las biopolíticas del neocolonialismo –que usaban a las comunicaciones y la publicidad– para amoldar la servidumbre y detener la indignación. Llenar las imágenes de actualidad militante y experimentalidad, asociar el lenguaje con la calle, el sindicato, la federación, los muchos, la educación popular, la historia obrera, la denuncia y las estrellas rojas. Roberto Arlt incluso –en un gesto habitado por un romanticismo libertario– ve ocurrir la insurgencia en el espectador de provincia:

> De lo que no me queda ninguna duda es que el cine está creando las modalidades de una nueva psicología en el interior. ¿Qué resultado tendrá ello? No lo sé, pero abrigo la seguridad que son numerosas las muchachas que una tarde de domingo, en estas ciudades de provincias, al salir del cine se dicen: '–No, así no se puede seguir viviendo. Hay que tratar de resolver esto' (De Los Ríos, 2011: 274).

El objetivo cinematográfico es acortar el trecho, nivelar el descalabro de la experiencia que la explotación trae consigo al convertirse en una estructura cognitiva –no sólo económica– que interrumpe la sensibilidad, reordena los sentidos e impone una estetización disciplinaria de la

[3] En Estados Unidos, a fines de los sesenta, artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman y Dennis Oppenheim comienzan a explorar la relación entre cuerpo y visualidad mediante proyecciones sobre vidrios, hologramas o filmaciones de circunstancias cotidianas en super 8mm. El cuerpo humano se convierte en un realismo periférico ante el discurso conceptual de la desmaterialización de la obra de arte. Los recursos tecno-visuales sirven para reelaborar el espacio entre lo somático, estético y político, ahora desde una perspectiva crítica e ideológica. Un ejemplo destacable es Living Theatre, que desde 1951 hasta su escisión a principios de 1970, realiza un tipo de teatro del shock, en movimiento y participativo.

mirada. La percepción ha perdido la fuerza para citar sus recuerdos y, en cambio, se colma con imágenes que sustituyen las rupturas y alteraciones perceptuales con una programación anestésica. El modelo visual del capitalismo, según la lectura del periodo, mimetiza los estímulos tecnológicos con ideas de belleza, armonía y autoridad, creando objetos perceptivos mutantes capaces de contener símbolos clásicos y operaciones vanguardistas, lenguajes normativos y vocabularios agresivos. Sin embargo, estas orientaciones del régimen simbólico declaran un síntoma que no todos los artistas e intelectuales reconocieron de inmediato: *el desajuste estructural entre cultura y política* financiada por una modernización excluyente. Este fenómeno, a nuestro juicio, es decisivo en la elaboración de un imaginario fílmico político orientado a cuestionar aquellos vínculos cómplices de las identidades y el poder, debido a que existe una distancia irrevocable entre las leyendas de la comunidad nacional narradas por la literatura burocrática y los pueblos sin letra usados como rotativa folclórica.

En los manifiestos y declaraciones de los cineastas aparece una constante que tiene mucha coincidencia con la tesis de la imagen dialéctica benjaminiana. El autor alemán define a la historia del arte como una *historia de las profecías* y funda su argumento en una salvación estética prognósica. Mucho de profético hay en los documentos preparados para defender al cine y posicionarlo por encima del entretenimiento y la modorra cultural. Por ejemplo, en la Declaración final del V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, celebrado en 1977, todavía resuenan las demandas de un trabajo fílmico orientado a sumar, en una visión regional, las particularidades de un sector disgregado por el consumo, el autoritarismo y las nuevas redes tecnológicas del capital.

> El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en la perspectiva, por encima de las particularidades de cada uno de nuestros pueblos, de integrar este conjunto de naciones que algún día harán realidad la gran patria del Río Grande a la Patagonia; el que participa como línea de defensa y respuesta combativa frente a la penetración cultural imperialista y frente a las expresiones sucedáneas de sus colaboradores antinacionales en el plano ideológico cultural; el que adelanta la visión continental de nuestros problemas e intereses comunes en toda actividad o frente posible, como fuente de fortalecimiento y para una más eficaz contribución a los objetivos con los que estamos identificados; y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la lucha por la transformación de nuestra historia (Velleggia, 2009: 414).

El cine es el territorio performativo de la revolución social, el lugar de ensayo de distintas actualizaciones y collages ideológicos. La "nueva izquierda" de los años 1960 y 1970 –mezcla de obrerismo cultural y foquismo armado– se declara en estado de contestación general contra la *decadencia burguesa* y las operaciones de clandestinaje represivo del *neoimperialismo*.[3] Arte y política movilizados

[3] En 1968, irrumpe en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro (Italia) el movimiento Studentesco, formado por críticos, realizadores y estudiantes de cine. A través de la revista "Ombre Rosse" dan a conocer una serie de presupuestos teóricos que serán la base del

por la técnica del rodaje se apropian de la subjetividad y la hacen girar hacia la militancia comunitarista. La noción de *vanguardia* adquiere, nuevamente, un peso utópico y su origen latinoamericano excéntrico, periférico y exótico resulta atractivo a los marxismos europeos. Las vanguardias –en especial la argentina– incorporan las manifestaciones artísticas en circulación (informalismo, minimalismo, conceptualismo, happening, etc.) y rediseñan la significación de éstas con la acción revolucionaria. La especificidad artística no es antagónica al compromiso político, al contrario, la *deshabituación* (término acuñado por el artista Ricardo Carreira) implica descontextualizar la convención estética oficial interrumpiendo un modelo de lo sensible por un activismo antimimético experimental y crítico. A la vez, el *copamiento* institucional expresa la voluntad del artista de emular la toma popular y desacralizar los centros de poder. La hipertrofia informativa recluye a los individuos en minúsculas fracciones de saber, destruyendo la igualdad de los hablantes, cercenando el atributo hospitalario por la codicia de los consumos privados y deteniendo el porvenir en la cartelera publicitaria. Los medios encarnan la violencia de la palabra y la imagen anulando las escenas de la diferencia cultural, facilitando la penetración imperialista y dejando en la mudez a las periferias explotadas. Bajo esta lectura, el cine político latinoamericano, declara

---

movimiento del cine militante italiano y europeo. El texto, marcado por un didactismo y una fraseología descalificadora, proponía un cine político de maquetas y estereotipos. En el mismo periodo el cineasta cubano Nicolás Guillén Landrián estrenaba su *Coffea Arábiga*, una obra que llevaba al límite la experimentación formal y política, en un acto de vanguardismo radical que fue interpretado como una burla a la revolución. La obra fue prohibida por la manera de pensar los contenidos del "documental científico popular".

la *anomia visual* como el sustrato de una estética gobernada por el museo, la televisión, la academia, el espectáculo que buscan impedir la reconfiguración simbólica del presente. El *giro* visual contra la mediatización plantea varias preguntas:

> ¿Qué lugar ocupa el autor y el cine de autor en el cine del Tercer Mundo? ¿Cómo pueden los cines nacionales conquistar el mercado doméstico? ¿Qué lenguaje cinematográfico es el más adecuado? ¿Qué relación hay entre los métodos de producción y la estética? ¿El cine del Tercer Mundo debe imitar los códigos de continuidad y los valores de producción de Hollywood a los que se han acostumbrado los espectadores del Tercer Mundo? ¿O debería efectuar una ruptura radical respecto a la estética de Hollywood a favor de una estética radicalmente discontinua y antipopulista como la "estética del hambre" o la "estética del desecho"? ¿En qué medida debería incorporar el cine las formas de la cultura popular indígena? ¿Hasta qué punto deberían ser antiilusionistas, antinarrativas, antiespectaculares y vanguardistas las películas? [...] ¿Cuál es la relación entre los cineastas del Tercer Mundo (intelectuales de clase media en su mayoría) y el "pueblo" al que se supone deben representar? ¿Deberían ser una vanguardia cultural erigida en portavoz del pueblo? ¿Deberían ser portavoces de la cultura popular o bien críticos implacables de sus alineaciones? (Stam, 2001: 123-124).

De acuerdo a Ana Longoni (2007), "vanguardia y revolución" imponen una programática basada en el activismo artístico, la violencia estética y la transformación social;

Hal Foster (2001) advierte que existe una comunión discursiva en la idea de que el lugar de los cambios políticos es también el de los cambios artísticos. Las mudanzas de la vida cotidiana son posibles cuando se destruye el formalismo de la ley y, en consecuencia, puede donarse ese *común* estar de los individuos, libres de la reificación mediática. Las intervenciones en el espacio público atentan contra un *logos* que detiene a la historia en la grieta de lo formal. Hacer imágenes de la comunidad implica destruir la realidad convenida por lo real inexplorado, pero la gruesa argamasa del sentido común retrasa la aparición de lo distinto y es obligatoria una acción demoledora, un rechazo categórico a todas las fantasías autonomistas que defienden un arte encerrado en galerías, repisas o bienales. Oscar Masotta, en su texto *Conciencia y Estructura* de 1969, afirma: "El arte de los medios es vanguardia hoy porque puede producir objetos completamente nuevos". Las tecnologías de registro reemplazan los materiales clásicos. La fotografía y el video instituyen un espacio público dominado por una arbitrariedad (en cierta medida ácrata) de la yuxtaposición de acciones y signos determinados a quebrar el ritual autocomplaciente de la cultura.

La brutalidad del acontecimiento era la clara expresión de la capacidad imperialista de convertir el arte en forma enajenada de la mercancía. Mediante la autoafirmación nacional-popular, América Latina saldría del abismo ontológico de la dependencia y articularía en una totalidad el compromiso y la revuelta. Así, la publicación del libro *Arte y Revolución en América Latina* (Editorial Coyoacán, Buenos Aires, 1961) del artista Ricardo Carpani, inauguraba una estela de actividades contenidas en la esfera de la "función socio-política del arte". Siguieron una serie de hechos significativos y concéntricos: El Movimiento *Tucumán*

Arde (Rosario, 1968);[4] la edición del libro compilado por Miguel Rojas Mix *Noé. El Arte de América Latina es la Revolución* (Ediciones del Instituto de Arte Latinoamericano, 1971); la bienal chileno-cubana de grabado, dibujo y pintura en agosto de 1971; la exposición *El pueblo tiene arte con Allende* en 1971; publicación del *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular* en 1970; exposición de *arte brigadista* en el Museo de Arte Moderno en 1971; la exposición de Ernesto Deira, *Identificaciones*, homenaje al Che Guevara y su muerte en La Higuera, Bolivia; la exposición de Américo Castilla *Pasión o Crucifixión y Muerte del Che Guevara*, en octubre de 1972; El Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana, realizado en mayo de 1972 en La Habana, Cuba; Primer encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, en mayo de 1972, Santiago; la creación del *Frente Antiimperialista de Artistas de Rosario* F.A.D.A.R en 1972; la creación del grupo de trabajo *América Latina No Oficial* por Julio Le Parc, a fines de 1972; la exposición *Represión, opresión y lucha del pueblo latinoamericano* en enero de 1973; el II Encuentro de Plástica Latinoamericana realizado el 16 de octubre de 1973, en La Habana, Cuba, son algunos ejemplos de la inmanencia retórica que exige una conceptualización distinta del artista:

[4] Integrado por Noemí Escandell, Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, María de Arechavala, Estela Pomerantz, Nicolás Rosa, Aldo Bortolotti, José María Lavarello, Edmundo Giura, Rodolfo Elizalde, Jaime Rippa, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Eduardo Favario, Emilio Ghilioni, Juan Pablo Renzi, Carlos Schork, Nora de Schork, David de Nully Braun, Roberto Zara, Oscar Pidustwa, Domingo Sapia, Raúl Pérez Cantón y Sara López Dupuy de Rosario, Graciela Bortchwick y Jorge Cohen de Santa Fe, y León Ferrari, Roberto Jacoby y Beatriz Balbé de Buenos Aires

> El artista latinoamericano no puede declararse neutral ni separar abstractamente su condición de artista de sus deberes como hombre. La conciencia revolucionaria parte, en el artista, del reconocimiento de su situación de alienado y mutilado él también en el ejercicio de su actividad creativa, y de que la superación de tal situación solo puede lograrla insertándose activa y eficazmente en la lucha revolucionaria, reconociéndola como su propia lucha y librándola con sus armas desde dentro mismo del proceso. Es por ello que para el artista latinoamericano la actitud militante vale tanto, tiene tanta importancia como su obra. Una y otra deben identificarse (Boletín de Artes Plásticas, 1972-1973).

> La revolución libera al arte y la literatura de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. El arte y la literatura dejan de ser mercancías y se crean todas las posibilidades para la expresión y experimentación estética en sus más diversas manifestaciones sobre la base del rigor ideológico y la alta calificación técnica (Casa de las Américas, 1971: 17).

La intención de crear la *imagen plural*, pero sintetizada en una monumentalidad populista, fomentó un diseño de préstamos técnicos, sociológicos y vanguardistas. La serigrafía, el afiche, la performance, el graffiti callejero contribuyeron a dar fisonomía a una multitud guerrera, modernista y compacta: el pueblo se hundió en los lenguajes experimentales y resurgió *absoluto-otro*, es decir, cobijado en una visualidad discursiva sin fisuras programáticas o errores doctrinarios. Abandonó la condición de receptor

pasivo, consumidor de lo inauténtico y adquirió una voz original, un perfil irreductible. Sin embargo, las heterocronías impiden un *nosotros verídico*, ¿cómo sintetizar una comunidad que está configurada por pliegues históricos discontinuos y entrecortados, donde escatologías barrocas se cruzan con racionalismos jurídicos liberales y atraviesan cosmovisiones étnicas para detenerse en la narrativa del estado nacional que integra-segrega lo simbólico y económico? ¿Qué historia visual puede encender las memorias oprimidas y escenificarlas sin paternalismo? ¿Qué dialectos del trauma hacer visibles y qué cuerpos los exhiben? Si lo que define a la comunidad no es la ley de un *numus*, sino la igualdad del reparto, entonces el arte y el cine latinoamericano necesitaban desconstruir –irónicamente– el aparato visual, única manera de escapar a una gramática estético política ya contaminada con los relatos de la heterogeneidad didáctica del suelo y la sangre, donde no cabían otras visualidades de igual rango hegemónico.[5]

[5] Existe una línea de documentales políticos, todavía poco estudiados, que centraron el ejercicio fílmico en la Teología de la Liberación. La mayoría de ellos, realizados a partir de finales de los años setenta, vinieron a sustituir al cine militante en un contexto de fuerte represión. Francisco Nordem filma en 1974 *Camilo, el cura guerrillero*, luego en 1979 Marilú Mallet produce *El Evangelio de Solentiname*, basado en una biografía de Ernesto Cardenal y narrada por él. Carlos Álvarez, en el mismo año, exhibe *Desencuentros*, cuyo eje es la situación de la iglesia en Latinoamérica entre 1968 y 1978. En 1970, Aldo Francia rodó uno de los primeros filmes sobre el compromiso de los sacerdotes con el cambio social y la colaboración entre cristianos y marxistas: *Ya no basta con rezar*. Desde los años ochenta, la producción se incrementó con títulos como: *Sembrando esperanza* (1983) del grupo Sistema Radio Venceremos; *Frey Tito* (1983) de Marlene França; *Tupac Amaru* (1984) de Federico García; *Iglesia de liberación* (1985) de Silvio Da-Rin; *La iglesia de los oprimidos* (1986) de Jorge Bodanzky y Helena Salém; *Fe na Caminhada* (1987) de Conrado Berning; *Pan y teatro de marionetas, un canto por Nicaragua* (1985) de Ron Levine y Rene Carufel, es un documento sobre Peter Schumann, el cineasta alemán que participó

A pesar de las prácticas distintas y de contenidos opuestos entre sí, la vanguardia cinematográfica nunca constituyó un grupo o movimiento, más bien fue conducida por la época a brindar traducción a una crisis de legitimación estético-política. Una hipótesis circula, al margen de la aceptación cultural que recibe: no existe una *comunidad latinoamericana* que en su intento de ofrecer otra significación no caiga en la sustancialización endógena del mito soberano. Hay un contrato social en pugna y el arte del periodo intenta desbordarlo con agresiones teóricas y descalces visuales. Mediante este procedimiento se consagra un tipo de autoconciencia –en proceso– donde la autonomía estética es puesta en tela de juicio y, en cambio, se declara al experimentalismo la modalidad de ruptura que sobrepasa los medios artísticos convencionales, e incluso atenta contra la idea del arte como lugar propicio para realizar la confrontación. Sobre el particular, los realizadores afirmarán distintas perspectivas, unidas por la lógica de la co-participación:

> El arte popular es arte revolucionario, es arte colectivo y en él siempre encontraremos la marca del estilo de un pueblo, de una cultura que comprende a un conjunto de hombres con su general y particular manera de concebir la realidad y con su estilo de expresarla. [...] El cine popular revolucionario toma en cuenta este principio y se hace junto al pueblo, sirviéndole de instrumento expresivo, de medio (Sanjinés, 1980: 80).

---

activamente en divulgar la situación en Centroamérica y Nicaragua. Estos proyectos son parte de una política de rebelión cristiana poco valorados por los estudios de cine: el papel del cristianismo en la modernización del continente y las luchas sociales.

La fe del cine vanguardista en desintegrar la imagen dominante y utilizar sus recursos para liberar la mirada de la prepotencia burguesa define un utilitarismo de la forma y una transparencia de la construcción (Groys, 2008):

> No se trataba de trabajar para el cine sino para el proceso de liberación que, entendemos nosotros, debe operar también con el cine. Seamos irreverentes con el cine e instrumentalicémoslo para estos fines, –nos dijimos– para que podamos elaborar una obra que sirva para la movilización, concientización y profundización de la lucha revolucionaria [...]. El por qué y el para qué hacíamos determinó técnica, producción, lenguaje y forma. Determinó todo. Digamos que toda la búsqueda, inclusive la temática, estaba regida por ese presupuesto: ser un instrumento útil, al servicio de una causa (ligada al) accionar de las masas y del movimiento nacional peronista de masas que es el eje del proceso revolucionario nacional, y por el otro lado parte del proceso de descolonización que se está viviendo a nivel ideológico mundial (Gelman, 1973).

Pensar en el archivo ajeno, introducir una deformación en la dominación para dar a las imágenes velocidades desafiantes y capturar esas muchedumbres expoliadas por los coloniajes técnicos y biológicos, exigía una teoría del arte junto con una comunicación disruptiva: una especie de *pensamiento situacionista* ya consciente de la fragmentación de lo sensible y la espectacularización de lo visible. Lo político debía destruir los patrimonios del orden y establecer presencias democráticas desobedientes, sólo así el arte y el cine serían vanguardias transgresoras. "Ya no haremos

comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida" (Deleuze, 2002: 251).

El cine se reuniría con el pueblo en los artefactos estéticos a fin de conseguir esa aparición negada por los cultos dominantes, donde la multitud suspendida y desperdigada podría ser acogida por una dialéctica solidaria que supone (articuladas para la liberación) la narrativa y la técnica cinematográficas. Sin embargo, por más esfuerzo en higienizar la imagen del verosímil aristotélico, el montaje mercantil o el género programado, la comunidad no tenía oportunidades de volverse testigo de su imagen, encontrarse con ella a través del des-artificio de la escena, la denuncia, el ángulo muerto, el documentalismo extremo y la cámara en mano. El concepto de cine revolucionario podría describirse como la ilusión de interrumpir el mito y realizar el acontecimiento. De tal modo, la sociedad miraría la historia ocurriendo en escrituras insurgentes y dinámicas, en pueblos redimidos y justos. Pero las imágenes comparten sólo una apología de la subjetividad, un devenir de potencias ya gastadas por dispositivos encerrados en sí mismos.

> Porque no hay ninguna duda de que estas descuidadas películas, improvisadas sobre los métodos más frágiles y filmadas en un caos que es frecuentemente explícito en las imágenes, contienen el único retrato real de nuestro tiempo, y este tiempo es también un esquema preliminar. ¿Cómo puede uno equivocarse en reconocer nuestra existencia diaria, quintaesencialmente retratada, mal formada e incompleta? Estos grupos arbitrarios, estas colecciones absolutamente teóricas de personas devoradas por la lasitud y el aburrimiento, son exactamente lo que pensamos que

son: la irrefutable y acusadora imagen de nuestras sociedades heteróclitas, disidentes y discordantes (King, 1990: 108).

La dura entonación que podemos leer en el párrafo anterior, permite a Jacques Rivette declarar el predominio de una superficie densa. Todo ocurre en la fisiología de la imagen, en la pulsión crítica de observar lo cotidiano sin distancia. A consecuencia de ello aparece una vida pequeña sin grandes heroísmos, decidida por personajes que buscan ser vistos. Cada partícula informa de un estado de la vida, y filmar sin reglas[4] capturando el latido de la inmediatez, es una garantía de ver lo sumergido e infravalorado. El cineasta encuentra señales de ruta donde lo político no se dedica a celebrar consignas, sino a convertir al pueblo en una in-*certeza sensible*, agregando a lo visual el destello de la comunidad que viene atada a su impropiedad. Pero este reparto no produce comprensión de lo común, sino una concepción positivista de la visualidad política.

[4] Durante los años sesenta, múltiples grupos artísticos y políticos reivindicaron la espontaneidad como giro estético. El New American Cinema, por ejemplo, desarrolló una propuesta confrontacional con los esquemas comerciales de Hollywood, a partir de la elaboración de una práctica de desprecio cultural llamada "underground". El concepto lo propuso el crítico Manny Farber y los precursores fueron Jonas Mekas, John Cassavetes, Robert Frank, Gregory Markopoulos. La ausencia de guión e improvisación validaron la experiencia del cine directo y el rechazo a una visualidad preestablecida. A pesar de las temáticas y énfasis, se podría decir que existe una coincidencia con la realización cinematográfica vanguardista latinoamericana relacionada con lo que Jonas Mekas definió como "una actitud ética" de la mirada.

Nada más que las horas: lumpen y vanguardia

Una anciana vagabunda entra y sale de escena; apenas perceptible por la permanente sucesión de planos-ensambles, la vemos moverse por una callejuela. Nada es nítido. La rapidez y los saltos de tiempo evidencian el propósito de sabotear la propia imagen. La figura semi encorvada, el rostro difuso bajo la luz indigna que la abraza al deambular, recalcan el poco interés en documentar su desgracia, más bien el realizador está interesado en verificar el punto de vista social usado para ver a los pobres: inconclusos, breves, sombríos, adosados a la piedra que fagocita la carne.[7] Lo evidente del filme-documental-vanguardia es la falta de continuidad, la borradura de la transparencia, la ruptura con la progresión narrativa propias del montaje clásico. Un curso de *impresiones*, fragmentos de vida colgándose de lo fortuito y lo pasajero, horas esparcidas describiendo el transcurrir de la ciudad. Contrastes entre la elegancia mundana y las vestimentas imprecisas de los desclasados. La mente y la cámara cuajando percepciones disímiles y pese a ello dando lugar a la crónica de la incompletud: la ciudad alberga una comunidad postiza más parecida a un "adiestramiento, escuela o batallón, diversamente revestidos con los colores del progreso" (Rancière, 2007: 113).

Considerada una pieza de las "sinfonías urbanas", la obra de Alberto Cavalcanti *Nada más que las horas* (1926), experimenta con el desgarro, la tachadura, la destrucción de una esperanza de inteligibilidad. La miseria de París

[7] El sociólogo Georg Simmel fue uno de los primeros pensadores en analizar la función simbólica del pobre en la modernidad. Walter Benjamin –que estudio con él– recoge parte de las reflexiones contenidas en *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, con las cuales examinó la figura del vagabundo en los poemas de Baudelaire.

acontece en la amalgama de lienzos y ojos sobreimpresos denunciando la adulteración física de la película y de la diégesis. Una sucesión caótica de vistas y ángulos perforan la realidad circunstancial mostrando la crudeza de una urbe que silencia y aplasta a los malnacidos.

Alberto Cavalcanti instala al lumpen en el *Avant-garde*, anticipando el gran problema de la representación del cine político: ¿qué pueblo mostrar?[8] ¿Cómo mantener intacto el pliegue de dolor sin transformarlo en una excusa formal? ¿Dar visibilidad a los perdidos no termina siendo un acto de caridad y no de rebelión? ¿El pobre impresentable puede iluminar la conciencia pública si vive en la perturbación silente?

A principios de siglo, la inscripción social de los invisibles es apoyada por la invención comunitaria, por una *política de la igualdad* donde el peso de los cuerpos resulta tan valioso como la narrativa de los derechos civiles. En buena medida, la politicidad del arte se refiere a esto, que aparece y reaparece sin cesar, al margen de su éxito o fracaso.[9]

[8] Uno de los textos más gráficos en su desprecio a los populismos y miserabilismos del cine latinoamericano, lo escribió Glauber Rocha a fines de los años sesenta. Véase "El cinema novo y la aventura de la creación" en: *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

[9] Los artistas latinoamericanos dedicados al performance, han dado a la visibilidad una configuración estético-política, al usar los clichés culturales para mostrar la cómoda posición del discurso estético occidental. Instalan desvíos en las convenciones artísticas acostumbradas a coquetear con los centros internacionales, introducen problemas de discriminación, violencia y colonialismo con el fin de hacer estallar las empalizadas simbólicas que ocultan a los "innecesarios" del sistema. Álvaro Villalobos, Patricia Ariza en Colombia; Rocío Boliver, Maris Bustamante, Jesusa Rodríguez, Guillermo Gómez-Peña, Patricia Castellanos en México; Giuseppe Campusano en Perú o Regina José Galindo de Guatemala, por mencionar algunos pocos, hacen aparecer esas comunidades abyectas, simplificadas por el consumo, disminuidas por la usura mediática, despreciadas por el capital y destruidas por la guerra, el narcotráfico o la tortura.

Lo que perdura con la obra de Alberto Cavalcanti es la fantasmagoría de lo indeseable, la herida epistémica que deja en la imagen el cuerpo mestizo, sucio, mal llegado. El cine dispuesto en *Nada más que las horas* anula el efecto proyectivo y autoriza pasar las esquirlas ópticas de un pobre intraducible a la superficie eficiente de la técnica. La pobreza tiene otra temporalidad en el cuadro a cuadro. Esta sería una posible conjetura que el filme transfiere desde su anacronía referencial. La estructura de *Nada más que las horas* sigue la cronología del día: de la mañana a la noche un incesante combate de imágenes fotogénicas y sombras palurdas. Automóviles y asalariados sintetizan la profunda distancia entre los privilegiados de la modernización y los sobrantes del capital. La poética del film interpreta la vida urbana como pliegues frenéticos, masas de cristal-acero y mujeres vencidas viviendo en la indiferencia del tráfico diario. La anciana mencionada transita por las penumbras; la prostituta por el amanecer y la vendedora de diarios llega de la noche.[10] La feminización del tiempo es una de las ideas más sugerentes de Alberto Cavalcanti, la calle envuelve a la miseria con los velos del género y muestra una engreída ciudad europea. Ellas –dirá el autor– se "esfuerzan por olvidar el desempleo" (Gárate, 2012: 86).

[10] El cineasta uruguayo Mario Handler realiza un corto militante llamado *Me gustan los estudiantes* (1968). En él aparece –también– un contrapunto triádico: Jefes de Estado reunidos en Punta del Este, estudiantes protestando por la visita del mandatario norteamericano Lyndon Johnson y la policía reprimiendo las manifestaciones. Al mostrar los tres tiempos se enfatiza la desigualdad que los reúne: por un lado, la fraternidad *impúdica* del poder; por el otro, la huelga de los heréticos y una fuerza encargada de reprimir usando las herramientas del castigo.

La sobreexposición mediática de los individuos adquiere el valor de acontecimiento y la historicidad del pueblo la de un accidente en el plano del arte. *Nada más que las horas* induce a ver una materialidad visual inscrita en el cuerpo vagabundo, insinúa la inestable presencia de los marginales en la mudez de la representación: construye una genealogía de los modos del ver. Bajo diferentes registros y astucias, la memoria de los invisibles ocupa, a lo largo del siglo XX, un espacio discontinuo y fáctico dentro de la peripecia igualitaria. Hombres y mujeres entran en la imagen a reclamar el sentido de su multiplicidad y el cine vanguardista asume ese significado como una politización de la mirada. Pero lo hemos dicho ya: no es la comunidad transparente y auténtica la que llega, sino las disímiles fracciones de un pueblo sintetizado por la imagen para hacer ¿verosímil? la posibilidad de su existencia. Se trata de sobrevivir y estar en la realidad a cualquier precio (Giulio Carlo Argan, 1966). Hablar entre los fotogramas, incorporar señales teóricas en las imágenes, utilizar el lenguaje abstracto-reflexivo, modificar las prácticas del montaje y descomponer la narratividad refrendan la condición del experimentalismo. Sin embargo, el efecto intelectual no puede eludir ciertas pausas representacionales. Por ahí ingresa un cuerpo político incompleto, arrastrando crónicas mínimas y paisajes compactos.

En buena medida, el cine de vanguardia propone un pueblo impreciso o fantasmático, que carece de contornos fieles y, por lo habitual, es congelado en los planos generales apareciendo unido a la metáfora de la mayoría. Siempre la cámara lo observa a distancia y lo encuadra en tres tipos de acciones: marchar, correr, trabajar. El uso del fundido o el corte sin transición dejan de ser un modelo de escritura y adquieren la forma de un verbo, una especie de

semántica visual única y exitosa, que encuentra y amarra los hilos surtidos de los pueblos todavía incorpóreos. Es un cine de explosión y quiebre de las figuras inteligibles de la comunidad, que ocupa las horas de la lucha revolucionaria agregando secciones imprudentes, fusiones díscolas, inserts contraculturales, fórmulas antagónicas a la "historia correcta". Es una práctica que dura hasta hoy y tiene un momento importante en el periodo de análisis propuesto; es reconocible en la obra de Nicolás Guillén Landrián, Michael Snow, Santiago Álvarez, el Taller de Cine Experimental de la UNAM, Octavio Cortázar, Sara Gómez, por citar algunos. Todos ellos dialogan con las influencias de Robert Flaherty, Friedrich Murnau, Robert Bresson, Jean Rouch o Joris Ivens.[11]

Lengua y mito del cine político latinoamericano

¿Perdura un lenguaje simbólico-crítico después de haber sido vencido por las mitologías despolitizadoras de la sociedad de consumo? ¿Lo político y el cine han sucumbido a la condición de patrimonio o memorial? ¿Pueden las representaciones de procesos histórico-políticos mostrar, con los procedimientos visuales, esa materia siempre esquiva donde la memoria entrega a la disolución lo común?

[11] Es importante destacar las coyunturas comunes que hicieron posible el movimiento de cine nacional –distinto al nacionalismo– que proliferó por África (más allá de la producción egipcia) en países como Senegal, donde destacan figuras de la talla de Ousmane Sembène. En la India, por su parte, se configuró un grupo pequeño de cineastas, influenciados por el neorrealismo y la intelectualidad de izquierda que intentaron romper el cliché cinematográfico de la industria local. En efecto, Satyajit Ray y Mrinal Sen serán autores fundamentales de obras de crítica urbana y social.

Intentaremos analizar tres filmes que, podríamos decir, ayudan a contestar estas preguntas de una manera indirecta, pues no guardan vínculo directo con ellas, pero contienen una singularidad de problemas muy insinuantes.

En las cintas *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea; *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha; *Invasión* (1969) de Hugo Santiago Muchnick,[12] se han destruido las evidencias de un "otro" que nos persigue con su mirada. Por el contrario, quedamos bajo la sospecha de ese otro que toma el lugar narrativo y apremia nuestro esquema cultural. Entre los paréntesis de una revolución social (la Habana), un alzamiento religioso (Nordeste) y una resistencia urbana (Aquilea), aparece la luz errática de subjetividades y colectivos enfrentados a sociedades en quiebra. Emergen desde cierta oscuridad, hablan a partir de inverosímiles antropológicos, melodramas epistémicos y existencialismos marginales. No reproducen la comunidad heroica, no hay maquetas éticas, ni grandes transformaciones.

Una fenomenología de la imagen presenta contextos y conflictos donde el hambre, el vacío y la religión desatan pasiones irracionales, analíticas mordaces, capitulaciones metafísicas. Ya que no hay modo de coincidir con la mímesis resulta improbable restituir una semejanza tranquilizadora. Una premisa gobierna a los personajes de esta trilogía arbitraria: la comunidad es libre para traicionar su

[12] La idea original de este film es de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Los críticos de cine argentino recalcan que existen cuatro fuentes de inspiración del filme. La historieta de ficción *El Eternauta* (1957-1959) de Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López; *Alphaville* (1965), la cinta de Jean-Luc Godard; el *relato fantástico porteño* opuesto a la narración barroca tropical; y la escritura de *Jorge Luis Borges* recreando en la figura de don Porfirio, el jefe de la resistencia, a un Macedonio Fernández literato de una ciudad vacía.

"esencia". El intelectual, el campesino y el civil ocupan posiciones metafóricas e históricas, luchan contra algo espeso nunca acabado, cuya textura y sentido evita expresarse claramente. Testigos de una comunidad intolerable, absurda, distópica, sus causas no plantean salvatajes, al contrario, reaccionan ante la incertidumbre, la sequía y el control omnímodo. Sobrevivir, en distintas escalas de realidad, es la razón de una política que recompensa las escaramuzas o los retiros y busca enmendarlos a cada rato. Sobrevivir a las incertidumbres de la revolución, sobrevivir a los delirios de un paisaje místico, sobrevivir a las orillas mustias de una ciudad ocupada. ¿Qué poner en común? Un pensamiento de la pérdida donde individuo y sociedad son incapaces de compenetrarse, dando consideración a una alteridad inversa a cualquier fusión recíproca de las identidades.

En los tres filmes es posible constatar el *malestar del realismo*, es decir, la incorporación furtiva de saldos de realidad insuficientes, esquirlas narrativas sin oportunidad de cubrir el sentido. Es un momento de frontera: la vida social deviene carnavalesca y manifiesta el desacuerdo profundo que siente con el retrato cultural ofrecido por los discursos políticos latinoamericanos. El rentista cubano, el campesino brasilero y el compadrito argentino cayeron fuera de la gran igualdad, viven en el exterior del consenso recibiendo de lo cotidiano desesperación, desencanto, derrota. Este cine produce una negatividad estética determinada por las operaciones fílmicas que pretenden liberar –con el lenguaje– la contingencia apresada en la cultura. Los planos generales se destinan a confirmar lo enloquecedor de la tierra baldía; los encuadres destituyen la mirada formal; el montaje premia el valor recursivo del punto de vista; el movimiento de cámara llena de inmediatez local la dirección de arte; la música encierra al melodrama en un caótico ritmo

sonoro. En suma, la arquitectura visual de estos trabajos resiste a la hegemonía en varios planos, pero en especial, resiste el sueño de una comunidad latinoamericana.[13]

El territorio ha sido invadido por una revolución incompleta, un Dios innecesario y un Estado inubicable. Todos empujan la historia a la catástrofe y los intentos de Sergio, el rentista desencantado; de Manoel, el campesino fanático; y Julián, el compradito inexpresivo, son inútiles para corregir la abstracción del poder configurada por ninguna parte y ningún lugar. La lucha contra los "enemigos" carece de plano, no es precisa, los protagonistas no defienden la experiencia, más bien se agotan en ella. Podríamos decir que la subjetividad es vencida, en cuanto cada film tematiza la orfandad colectiva del sujeto. La ironía, el recurso fundamental del arte moderno que protege el retorno de lo subjetivo a sí mismo (Rojas, 2012), ha declinado ante una geografía epistémica gobernada por saberes violentos e identidades escépticas. ¿Es pertinente pensar la comunidad en estas comarcas dolientes? ¿Introducir una categoría eurocéntrica en el debate del cine político regional, acaso, no es volver a justificar la colonización del imaginario que analizaba Serge Gruzinski? ¿Si la comunidad es el concepto que resume la violencia concentracionaria y el desfondamiento existencial de toda humanidad qué valor tiene, en

[13] En 1968 se realiza una de las piezas clásicas del cine de zombies: *La noche de los muertos vivientes* de George Romero. En el filme hay una comunidad alienada, prueba del retorno de un poder hobbesiano que usando la ciencia y el exterminio se deshace de la población innecesaria, logrando que se coma a sí misma. Es curiosa la figura, ya que el zombie implica la total imposibilidad de un nosotros, en tanto arruina el intento de una subjetividad y un Estado de Derecho. Son cuerpos destinados al consumo. Sin reglas, sin identidad ocupan el territorio espectralmente. Carecen de pertenencia y han perdido todo. La comunidad se ha convertido en un desierto antropófago y la ciudad en una tumba técnica.

América Latina, proponer su lectura si aquí la devastación ocurre a trasluz de sus conceptos?

> Arma y combate son palabras que asustan, pero el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso [...] y actuar (como cineasta). Así se le pierde miedo a las palabras cargadas de contenido peyorativo en las que muchas veces el creador se enajena. Hay que rescatar conceptos de posiciones ante la realidad y el arte que han salido mal paradas por deformaciones burocráticas. El temor a caer en lo apologético, el ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición al espíritu crítico sustancial con la naturaleza del artista, es sólo un temor irreal y en ocasiones pernicioso (Álvarez en Velleggia, 2009: 356).

Los tres filmes hablan de un *accidente* que está por ocurrir, comienza a desencadenarse o ya consuma una furia elemental contra los débiles. La vida ha sido desplazada de los ambientes seguros y los personajes esperan un desenlace que llega sin ser decidido. La señal de la comunidad se desvanece en la imagen porque los pueblos filmados no buscan realizar un Estado de derecho, sino cumplir una pobre justicia. Tampoco construir una sociedad de iguales en medio de modernizaciones homicidas o restaurar el voto de fe en Dios para salvarse del hambre.

El trabajo que proponen Alea, Rocha y Muchnick refiere a un pueblo sacrificado, demolido por el acontecimiento de la negación, expoliado por la duda existencial y la angustia colectiva. Las elites establecen la *comunidad universal* y la recluyen en el cabildo o la constitución, la utilizan filosófica y jurídicamente para desterrar lenguas étnicas, masas errantes, identidades iletradas, populismos telúricos o

rebeliones sexuales: "Es el dolor antiguo del pueblo que no tiene tierra" (Levi, 2011: 14).

Náufragos, en un escenario de guerras continuas, los pueblos que inundan la imagen no pueden ser un mito unificador y desmienten la ficción política de una nación realizada. Cada personaje contradice la posibilidad de alzar la comunidad como institución social. Si el propósito es poner en imágenes una experiencia, ocurre en los filmes comentados algo decisivo: la realidad es demorada para hacer evidente la enajenación y mostrar la entretela de las cosas representadas. Lo político no es la acción, el grito militante, la transformación de las condiciones de existencia, es el rechazo a una "conciencia" que imagina un pueblo pleno de sí y oculta la disgregación o el mutilamiento de las diferencias.

A contrapelo del cine épico, lleno de evoluciones dramáticas cuyo desenlace es la reposición del orden justo, aparece el trance de unas memorias invadidas por el absurdo y el quebranto. Marchar hacia adelante, denunciar el oprobio, organizar la indignación con armas, pierden el efecto pedagógico que publicitan porque la realidad es presa de mitos brutales y los individuos reproducen la mudez arcaica de las vidas condenadas. Es notable el tipo de vínculos establecidos entre el rentista y la joven popular; el campesino y el santo; el compadrito y la amante. En el primer caso la moral sexual irrumpe en el imaginario de una revolución abierta a reconocer derechos de igualdad al género; en el segundo, la violencia capitalista se reproduce bajo la insurrección del bandolero y el religioso; en el tercero, la resistencia a un enemigo indescifrable es la derrota ya ocurrida.

Un hilo conductor agrupa a estos trabajos y hace evidente una contradicción. En un sentido general, cada uno es un archivo técnico configurado por un testimonio y una

prueba. Lo determinante es que el testimonio de los tres personajes destruye la prueba, es decir, deslegitima a la imagen en su intento de condensar a la sociedad en una tipología criollista. Lo cotidiano asume una textura dantesca inadmisible de ser acogida por un criterio realista clásico, pero tampoco por uno formalista experimental, pues se coloca –más bien– en un intermedio confuso e inestable. Los personajes están involucrados en acciones del exceso, y sin embargo nada ocurre de un modo incomprensible e incluso –se podría decir– que es la pura contingencia realizándose sin trabas, adornos o maquinaciones.

En una Habana vencida por la modorra y el comentario pueril, Sergio descubre que la revolución es la objeción y el prólogo del subdesarrollo. La *comunidad inoperante* (la elite) escapa de una tierra de "olores" sibilinos y omnipresentes: rusos, americanos y negros recluyen a la cultura cubana en síntomas básicos, "primitivos". Ser burgués en un país donde todo consiste en adaptarse al momento, pues lo que madura se descompone con facilidad, contrae y oprime. Desde el balcón de su departamento observa la ciudad: nada ha cambiado, y sin embargo ahora entiende que hay otros en las calles, ocupando el desierto a la espera de una mejor vida.

Memorias del subdesarrollo comienza con la danza frenética e indiferente de los extraños, la negritud *irredenta* pero –ahora– fundacional puesta en escena por la revolución. Las singularidades se exponen a los aparatos (Déotte, 2012), exhiben la otredad no imaginada por el eco visual del cine clásico y la cultura pro norteamericana de la aristocracia habanera. Están ahí, en las cámaras, ocupando el marco con una energía y rabia insólitas, sustraídas de la dominación por la catarsis de la cubanidad. Sin embargo, hacen alusión a un colectivo disperso, unido por el deseo

e interrumpido por un homicidio, en medio de la fiesta, sin efecto disolvente. Retirado el cadáver, el baile continúa con una intensidad etnográfica que tiene un abrupto final cuando una joven mujer mira a la cámara y se congela en un primer plano. Ese final es un principio...

Nada perdura en las secas latitudes del mundo agrario brasilero y por ello cansado de abusos, Manoel, un campesino de la tierra quemada del nordeste, asesina al terrateniente del lugar. Huye del caserío en que vive y lo acompaña Rosa, su esposa. De fugitivos a peregrinos, de exaltados evangelizadores a asesinos delirantes, de pobres sin aliento a sujetos libertarios. La *transfiguración* es la experiencia estética radical de cada uno. Carecen de una misión y menos de un punto final. Vagan por un paisaje de muerte y palabras confusas, devotas, mágicas, terribles.

Gracias a ellas el *sertão* va tomando un espesor de onírico sepulcro y pavorosa redención. La única manera de soportar esas largas extensiones de suelo maldito, es pedir a las palabras clemencia y esperar que el delirio barroco de los mitos se lleve la maldad, la culpa y el hambre. El *sertão* es una tierra alienante, ahí no puede sobrevivir nada, salvo hombres y mujeres en descomposición. Sólo Antonio das Mortes –el justiciero del latifundio– presiente el absurdo de su trabajo y a pesar de ser un asesino a sueldo dedicado a terminar con las rebeliones que atemorizan a los terratenientes, duda en quitar la vida a quienes –hace tiempo– ya la entregaron a su pauperización, a su gastarse en la nada. Es como perseguir muertos que caminan, en medio de una sociedad hambrienta que ha convertido a los pobres en patíbulo.[14]

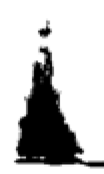
[14] El *Cinema Novo* es una reacción contra el arribismo de realizaciones brasileras que copian los estándares hollywoodenses y contra las comedias musicales ancladas en un populismo de cartón, a las que se denominó "chanchadas".

El azar reúne a los pobres alrededor de la muerte, lo hace sin precaución o devoto entusiasmo. Por lo mismo, la ciudad de Aquilea, en el film *Invasión*, vive un destino inercial. Una fuerza silente la atrapa en rutinas productivas. Sólo un grupo pequeño de civiles sabe de la conspiración que se aproxima. Organizan la lucha y sabotean el programa de los invasores. A pesar de los efímeros triunfos van perdiendo la calle, las entradas de los puertos, el día. Nadie ve a los extranjeros y menos se conoce dónde están. De pronto llegan a los bares vestidos con gabardinas y cortes de cabello varonil. Buscan entre parroquianos indistintos las señales de los disidentes, saben identificarlos y pueden detenerlos, luego se alejan en largos automóviles. La urbe mantiene una distancia monumental con los anónimos defensores que van muriendo sin cuidado, inscritos en una agenda de poder ya definida. Ordenados y simétricos, los enemigos de la ciudad no representan un proyecto específico, en cambio, dan cuenta de una obediencia absoluta a un objetivo: imponer una razón severa moviéndose hacia su consumación. De esta forma, el filme propone el "agotamiento de la política" como consecuencia de la incapacidad de distribuir los derechos y controlar las pasiones. El contrato social carece de sentido, pues se trata de la dominación total y del ocaso cercano de un pueblo. En este ambiente es imposible negociar la convivencia y el libre estar de los diferentes. El encuentro entre adversarios ocurre en sitios abandonados, en orillas y caminos laterales y el subterfugio, el intersticio, el índice alimentan una guerra implícita que nadie ve y, sin embargo, golpea a la representación con duras armas. Lo político organizado por unos individuos indiferentes, esquemáticos y predecibles es resultado de acciones particulares, empeños menores y osadías cuestionables. No hay un pueblo preparando la defensa del territorio, sólo una

minoría consciente, tal fuera una vanguardia, que asume la lucha frontal y armada pues: "no existe la clase que por su sola presencia o ausencia pueda pacificar el lugar de lo político" (Rancière, 2007: 39).

Así, Aquilea desmitifica la posibilidad de unir utopía y *polis*. El lenguaje ya no sirve para vincular a los *aporoi* (los pobres) con la magistratura, debido a que la violencia es ejercida por una estructura infranqueable, superior a un Estado o un partido, que nace fuera de la voluntad común o la ley originaria. En eso consiste una invasión: arrebatarle a la ciudad el fundamento mimético de la política, quitarle los símbolos e idiomas donde descansa el *factum* de un pueblo. Un aspecto decisivo en estos filmes es consignar la tesis de una luz profana, a través de la cual la comunidad no es antes ni después, sino acontecimiento encarnado en la mirada, pero imposible de ser ilustrado, pues su tránsito es decepcionante y disímil, no evoca una tierra compartida. Los pueblos descritos no son efecto de un pacto, de un arrojo premeditado por fuerzas justas o individuos sobrantes. Tampoco confirman un origen perdido causante de la desgracia, más bien implican un ser en el mundo sin la proposición solidaria de lo común, una coexistencia destinada al incumplimiento del deseo de comunión, pero única posibilidad de estar ante el otro y no sentir vergüenza de convertirse, ahora, en objeto de su reverso agonístico.[15]

[15] Jacques Derrida, a propósito de la mirada incluida en los medios y las imágenes, acuña el concepto de *espectro* para ese régimen visual que igual al fantasma del comunismo regresa, reestructura y resignifica a hombres y mujeres al repetirlos –incansablemente– en la parodia de sus cuerpos y extinción. Contra la muerte mediática del sujeto –es posible afirmar– se rebelan las vanguardias cinematográficas que entregan la mirada al otro y establecen su mundo contradictorio y maldito como una opción a la espectralidad.



En las propuestas fílmicas analizadas es posible encontrar tácticas periféricas de escamotear, eludir y utilizar los bordes de la *ley heterónoma* que según Claude Lefort, en *Las formas de la historia* (2000), se instala míticamente en la subjetividad y dicta la confección de una empalizada cognitiva que afianza la cruz de los comunes y combate la alegría de los demás.

Esto recuerda uno de los primeros documentales *chicanos* que intenta describir la situación de los transplantados y las estrategias de sobrevivencia en Estados Unidos. *Yo soy Joaquín* (1967), del Teatro Campesino de Luis Valdez, utiliza la teatralización con el objeto de juntar a los mexicanos indocumentados en torno a la metalepsis de *un hombre es una muchedumbre*. La travesía de una cultura subsistiendo en los resortes económicos de otra, trae la necesidad de testimoniar el cuerpo productivo y devolverle sus claves de referencia. Así, la lengua y el pasado mantienen una especie de solemnidad con las raíces y preservan la ritualidad de una ética agraria socavada por códigos mediáticos ultraliberales. Asimismo, el documental *Actualización política y doctrinaria* (1971) de Fernando Solanas y Octavio Getino, es una justificación del ideario peronista construido con frecuentes primeros planos del caudillo y una larga entrevista sobre el contenido de la doctrina justicialista. En ambas cintas, como diría Serge Daney, el cine es un acto de habla a través del cual los personajes parecen gobernar la palabra viva garante de los enunciados colectivos. En *La hora de los hornos* (1968), *¡Now!* (1965), *Coffea Arábigo* (1968), *La tierra prometida* (1971), la decisión de dar a la palabra el papel de anunciar la acción es clara. La inserción de textos y créditos ideológicos, paródicos y contextuales refuerza el rechazo al cosmopolitismo hueco, pero no evita en algunos casos, el populismo estético dogmático. La voz

toma lugar en los filmes y dirige a las imágenes, las obliga a denunciar la violencia colonial que usa voces amables para dar la muerte. Intercalar textos en el flujo visual es descreer del vocabulario condescendiente, de la flexibilidad verbal, de la falsa semejanza entre orden y naturaleza. El acto de habla del cine político analizado supone una utopía icónico-verbal, donde el ejercicio es hacer aparecer los objetos hermenéuticos de los sujetos invisibles, es decir, construir otro parentesco basado en una interpretación colectiva. Reunir las partes reales destrozadas por el poder abusivo y hacerlas hablar en los cuerpos detenidos del pueblo que falta. "Nosotros no queremos hacer cine. Queremos oír la voz del hombre" (Gustavo Dahl en Orell, 2006: 50).

APÉNDICE
LA ESCRITURA SIN FIN DE LA MULTITUD

"Cada melodrama es el encuentro con la identidad, cada comedia comprueba que no se vive en vano. Para su público, los mitos del cine nacional son puentes de entendimiento, rostros y figuras privilegiadas que asumen la biografía colectiva, encarnaciones de experiencias pasadas y presentes".

Artes de México, Carlos Monsiváis

Prisioneros de la tierra[1] y estética combativa

La violencia, en su doble cara fáctica y simbólica, comenta siempre una pérdida, una desaparición. El arte latinoamericano de los años 1960 y 1970, intentó responder a las

[1] Es el nombre de un film argentino considerado iniciador del cine social. Se estrenó el 17 de agosto de 1939 y refiere a la explotación de los trabajadores de la yerba mate de Misiones. El guión fue escrito por Ulyses Petit de Murat y Diego Quiroga (sobrino del escritor uruguayo Horacio Quiroga). El proyecto fue propuesto por la FORJA, Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina, disuelta en 1945. La trama gira en torno al amor de un *mensú* (trabajador rural de la selva paraguaya) con la hija de un médico del yerbatal y el abuso de los *capanga* (administradores de recinto). La base argumental de la cinta descansa en una serie de narraciones del autor de *Cuentos de la Selva*, a saber: "Los destiladores de Naranja", "Los desterrados", "Un peón" y "Una bofetada".

desolaciones del cuerpo reponiendo la vieja idea de hacer *visible lo invisible*, como si al rastrear en el pasado religioso del arte se pudiera mitigar el desorden de la representación causado por un sistema de suplicios mecánicos y culpas abstractas. Procurar un mal sin nombre, producir el máximo daño sin memoria son metas del terror moderno,[3] frente a lo cual la estética se convierte en un campo de interrogaciones y problemas sobre *mostrar* lo desaparecido en su propia desaparición. La imagen no aclara o informa, no puede, a lo sumo reverbera en el tiempo ajado de los cuerpos sometidos. Tampoco reemplaza el silencio de la mutilación con el fetiche documental, no puede, a lo sumo traza reducidas hebras de sentido en la torcedura de las líneas. Es, justamente, el significado del terror el que dispone el retorno de una reflexión transversal entre política y estética, en un momento contemporáneo donde la inercia de la democracia se *entrega* a su puro acontecer y la muerte del arte *entrega* su épica desconstructiva a las reglas de la comunicación global.

El arte dominante de la posguerra fue la abstracción excéntrica y la antiforma, ambas cuestionaban los *realismos impotentes* por ser incapaces de transformar la institucionalidad, las convenciones artísticas y al público. Ocurren a la vez tres fenómenos: restauración de iconografías artísticas

[3] La tradición ilustrada es la primera en arrebatarle al mal su validez metafísica y colocarlo en el centro de la vida social. Así, el mal no nace contra o en ausencia de la libertad –indica Roberto Esposito, en *Confines de lo político*– al contrario, es parte del núcleo originario de la misma. No es el último instante de animalidad, es, más bien, la consecuencia lógica de la naturaleza humana. Será con la estetizada figura de Auschwitz que el mal provocándose a sí mismo logra mediante una libertad absoluta, realizar una obra que no tiene lugar y es inconmensurable. Desde entonces, el problema del arte no es denunciar el acontecimiento, ni siquiera recordarlo, es darle forma o inventar un modo de comprenderlo.

anteriores al surrealismo; debates analíticos sobre cultura popular y neoconstructivismo; y cuestionamiento del estatuto existencial y epistémico de la obra de arte. Utilizar la superficie de la imagen para discutir la inmediatez del medio, demostrar la falsa distancia entre objeto y lenguaje, recuperar operaciones de vanguardia sin pretensión revisionista, exacerbar las citas al inconsciente y el sexo duro dieron pie a un programa neovanguardista preocupado por redefinir las conexiones entre arte y política.[3] Sin embargo, estas posiciones en América Latina fueron cuestionadas por diversos artistas y movimientos, sobre la base de encarnar la uniformización cultural, el colonialismo y la renuncia al mundo por la teoría. A pesar de lo anterior, la experimentalidad no fue rechazada, al contrario, dibujó un momento de retorno y reconceptualización. Mientras el formalismo –convertido en dogma modernista por Clement Greenberg– expresaba una reclusión del arte en la tautología estética, la vanguardia tenía la "misión" de liberar de los datos y banalidades mediáticas impuestos por el capitalismo y sus industrias de abyección. La adopción del conceptualismo, por ejemplo, permitió reflexionar sobre el falso pathos de la obra e insistir en que su estructura y funcionamiento dependen de un metalenguaje. Así, la información obtenida se aplica a hechos concretos vinculados con la acción y comunes a una actividad artística de corte transversal. Por esta vía el cine, y en especial el video, activan las ideas de la compatibilidad entre ruptura del contenido y autorreflexividad del significante. Se trata de asumir el encuentro traumático con lo real, arrancando a éste el control de la

[3] Las confrontaciones entre historiadores, teóricos y artistas respecto a la relación entre arte abstracto y contexto social tienen sus antecedentes en los años treinta, cuando se crea el frente popular.

escena y entregando al arte –comprometido con la distancia referencial– la decodificación crítica. En el cortometraje de Enrique Pineda Barnet, *Cosmorama* (1964); el video de Marta Minujín, *simultaneidad en simultaneidad* (1965); *Tape Projects* (1968-1975) de Jaime Davidovich; *Ya come out* de Narcisa Hirsh (1975); y el falso documental *Agarrando Pueblo* (1978) de Luis Ospina, ocurre un desvío en el camino del cuerpo hacia la veracidad, al insertarse lo cinético, libidinal, carnavalesco, fuera de foco y pornomiseria en las historias y anti-historias narradas. El drama unitario es desplazado por un sinnúmero de breves *collages* que destituyen las analogías miméticas entre cuerpo y representación. En vez de delatar una realidad opresiva se cuestiona la manipulación que el medio efectúa de su contexto. El encuadre, el formato y los clichés formales son motivo de un examen semiótico destinado a poner en evidencia el poder del plano secuencia, la repetición y el descalce visual. En estos filmes decanta una mirada escéptica: lo social no es una fuente sana de acontecimientos, más bien congrega una revuelta de órganos, espacios, archivos, discursos y saberes solidarios del experimentalismo y la crítica a la mercantilización. Un cine político –extraño a la pereza dogmática– dinamita los contornos formales que lo demarcan y alejan de la vida cotidiana (Eagleton, 2006), desarrolla problemas en aras de evitar convertirse en la operación auxiliar de la lógica estética a la que se opone. La comunidad que el cine latinoamericano intentó escenificar, desde una radicalidad periférica, resulta en la actualidad espectral y excedida. Las pretensiones vanguardistas de crear una zona de conjunción entre lo estético y político, también. La potencia de una *singular presencia* nunca encontró en lo visual el justo episodio, en cambio, las diversas operaciones icónicas lograron reformar las técnicas cinematográficas y construir

relatos pedagógicos, ilustrativos y críticos de una temporalidad histórica en combate. La discusión sobre la militancia de las imágenes y el mejor sistema de hacerlas ocurrir implicó ejercicios de discordia con el medio y la creación de propuestas alternativas al cine comercial. En cierta medida la ilusión estética dictaba un *tropo* de comunidad de doble significado: la aparición de los invisibles y la construcción del acontecimiento.

La materialidad fílmica fue interrogada buscando en sus bordes elementos nuevos, giros impensados y esquemas móviles. Así, se pensó que el montaje, la composición y la cámara entregarían ese cuerpo de la comunidad sin presencia. La vida cotidiana sería una ceremonia de reconocimiento por medio de un ojo-mecánico dispuesto a recorrer el detalle, exhibir la condición y cuestionar los mecanismos silenciosos que someten con el espectáculo enajenante. La vanguardia cinematográfica convertiría las imágenes en cosas reales, agregaría a ellas una densidad combativa cuya función sería hacer dialogar la existencia con la emancipación. Los experimentos visuales desarrollados por el arte crítico pretendían instalar valores artísticos en los hechos sociales, interrumpir la autonomía a través de la infección performativa de las instituciones estéticas y político-económicas, infringir los convenios culturales amarrados a una recepción complaciente del cine y fomentar una experiencia de autorrealización desde las bases. ¿En qué medida todo ello ayuda a la aventura ontológica de la comunidad? La mayoría de los directores de cine de la época pensaron en dos opciones fundamentales:

a. ocupar los territorios políticos con sentido artístico, ampliando el régimen de significación, al darle escena crítica al acontecimiento del cambio social;

b. reelaborar el discurso fílmico para abrir la representación a quienes han sido negados por el lenguaje y la visualidad hegemónica.

Cuero de gato (1962) de Joaquim Pedro de Andrade;[4] *Yo tenía un camarada* (1965) de Helvio Soto; *Largo viaje* (1967) de Patricio Kaulen, son realizaciones ubicables en las orillas de las dos tendencias señaladas más arriba. Los protagonistas son niños pobres cuya relación con la ciudad, la cultura popular y la vida moderna está marcada por la invisibilidad, el accidente y el deambular *psicogeográfico*.

La comunidad pensada por el cine político latinoamericano ocurre/aparece en el movimiento obtuso, incompleto y contradictorio de la *imagen dialéctica*. El intento por reducir una temporalidad híbrida y distante que trae varios pueblos a la representación, creó un dilema estético político único: ¿cómo determinar el pueblo arquetípico? ¿Cuál posee el don de la sustancia y la pluralidad? Los filmes que hemos analizado caracterizan un tipo de producción donde estas preguntas no se responden imponiendo un modelo, al contrario, dejan fluir y ver la imposibilidad histórica del *sublime comunitario*[5] y se basan en un montaje determinado por una *poética antropológica* sin unidad, cuya característica principal es mostrar a hombres y mujeres desvinculados

[4] El cortometraje es parte del film colectivo *Cinco Vezes Favela* que está integrado a su vez por: *Um Favelado* dirigido por Marcos Farías; *Zé da Cachorra* dirigido por Miguel Borges; *Escola de Samba, Alegria de Viver* dirigido por Cacá Diegues; *Pedreira de São Diogo* dirigido por Leon Hirzsman. La cinta fue impulsada por el Centro de Cultura Popular (CCP) y la Unión Nacional de Estudiantes (UNE).

[5] Un caso destacable de experimentalismo político que mezcla géneros, tipos de representación y escalas dramáticas de origen fotográfico y teatral es *Ana* (1965) de Helvio Soto. Protagonizada por Miguel Littín y Mireya Kulszewsky, fotografía de Fernando Bellet y música de Gustavo Becerra.

del futuro y la trascendencia. Han sido interpelados por la imagen y hablan desde la imperfección el destino numinoso. La reproductibilidad técnica no puede arrebatarles el aura, pues en los sótanos en que viven no hay luz, ni velocidad. Por eso, el cine que se retira de la obsesión de construir el pueblo ideal logra retrasar la virtualidad funcional de la comunidad, es decir, evita la destrucción de los seres reales por la iconofagia de la voluntad de poder. No caben sus cuerpos enteros en la continuidad temporal, la causalidad positivista o la ideología del progreso, desisten de ejemplificar la guerra redentora y la paz benéfica porque: "el continuum de la historia es el de los opresores" (Benjamin, 1996: 80).

Los directores de cine latinoamericanos que a pesar de su militancia, retiraron de ella el chauvinismo o la filantropía, prefirieron trabajar las figuras anómalas, las anécdotas tragicómicas, el fuera de campo, la sagacidad de los anónimos con el objeto de discutir el valor del archivo. Si los vencedores controlan las imágenes ¿Cómo usarlas para no repetir su versión? ¿Cómo extraer del pasado la historicidad de los vencidos? La atracción por inventar la imagen develadora y provocar el litigio simbólico son las armas de un sistema fílmico que opone el archivo al mito. De esta manera la cultura deja de ser ecuménica y denota el conflicto de clase. Optar por uno u otro es visibilizar la decisión de cambiar la memoria o proteger la obra de la tradición. El arte es toma de *posesión* de una realidad inesperada, cruda, teñida con colores jactanciosos e insensibles. Despotenciar una máquina visual de lujos, seducciones y desigualdades implica llevar a "otros" a saturar la pantalla con sus carencias y dignidades; servilismo y fe; sumisión y rabia. El arte debe ser más violento que la realidad social, de lo contrario, sólo logra un esteticismo sociológico. Un

cierto tipo de documental –de la época– indagará en esta línea interrumpiendo el formato positivista con un montaje atípico y reflexivo.

Chircales (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, muestra a esa comunidad degradada por las fantasías monopolistas de la gran hacienda latinoamericana. La familia Castañeda, una de tantas que ha tenido que emigrar desde el interior colombiano por causa de la guerra informal, se refugia en la zona suburbana del sur de Bogotá, en el barrio de "Tunjuelito". Allí arrienda un terreno para producir ladrillos de barro. El trabajo alienado impuesto a un cuerpo que posee pocas herramientas para mecanizar las labores, hace notoria una cuestión central: el capital *desobra* a la colectividad al entregarla a su gasto perpetuo. El archivo es revelación de otro, suspendido por la obra que lo desprecia. Atacar el fetiche narrativo de un modelo cristiano de resignación y obediencia demanda una estética radicalizada. La cámara no puede sólo mirar, debe reflexionar, impugnar, intervenir. *Chircales* es un documental militante que despliega una oposición manifiesta a la ilusión documentalista. La familia es una concavidad repleta de sentidos y enigmas que desobedece la mirada clásica del testigo. Comprender la explotación exige un lente que no trate a los pobres como despojo, saldo muerto de una política sorda o caricatura sentimental del capitalismo.

El cine realiza una operación disonante contra la catástrofe anónima, basada en la completa parcelación del presente, y por su causa el ser humano –como dice Hermann Broch– pierde el rostro y el mundo que lo contiene. La cámara se instala *in situ* a merodear en el espacio productivo a fin de exhibir su inequidad. Los planos pasan de un escenario a otro mezclando lo social y económico, detienen lo cotidiano por medio de un discurso fotográfico documental y

lírico. Un aspecto llamativo es la yuxtaposición de partículas de discurso, gesto y tiempo que impiden cerrar el documental en una especie de sentencia o denuncia. Cada plano destituye la secuencia formal esperada, avanza y retrocede indagando en la religión, la vida sexual, el culto fúnebre y la ambigüedad política. El usufructo laboral acontece como un significante naturalizado, pues es la permisividad de la familia campesina la que aumenta la lenta muerte de la filiación: han caído dentro de un sistema de producción que consume, con la misma intensidad, mercancías y cuerpos. En *Chircales* se realiza una maniobra fundacional del cine político latinoamericano: ruptura con el verosímil narrativo del realismo social e irrupción de un artefacto estético crítico. La conjunción de ambos conceptos supone la apertura discursiva de la imagen hacia la presencia oculta detrás de la representación. Al menos ese fue un ideal a consumar: invadir el flujo cinematográfico con la textura ingrata de la pobreza y cuestionar la domesticación del sujeto.

En suma, hablamos de un cine obsesionado con imaginar la otredad y traerla de vuelta, reunirla alrededor de una fuente lumínica intensa y reconocerla como el programa político de una mirada que se presta al futuro y convoca una época a fundar un "nosotros". Podríamos decir con Jorge Luis Borges en las *Ruinas Circulares*: "El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma" (1986).

La politicidad de las imágenes que hemos analizado se basa en una articulación epistémica entre imagen dialéctica y archivo visual. Entre ambos acontece un pueblo aún pendiente e insospechado, en espera de lectura. Sin embargo, aparece otra vez un *démos* antagónico a la turbulencia

homicida de un *okhlos* que la democracia necesita justificar. Sin la separación entre el pueblo organizado y la multitud irreflexiva, la ley carece de sentido, bucea en la dispersión de los códigos incumplidos, relata un mandato sin fundamento entregado a la consumación y la indiferencia. La autorregulación propuesta por el liberalismo moderno, tiene en el campo estético-político la expresión de un disciplinamiento del goce sin clausurarlo, sino limitando la pasión a la conveniencia soberana de la identidad. Así el pueblo es la unión de los particulares encontrándose en la comunidad, diseñando la conversación social plausible y validando los contratos de interés que encierran la multiplicidad en la vida del Uno. En el exterior del lenguaje institucional operan subjetividades difusas, ocultas en lo indeterminado, asaltando a las imágenes con instantes de goce y terror, nunca traducibles a un concepto o norma. De tal suerte el archivo sería el único instrumento donde consignar las estratagemas, los nudos y criterios usados por unos individuos –ocupando el margen– para combatir la negación en que viven. El cine político, entonces, jugaría a repartir las especies sociales de la comunión: la dignidad, el reconocimiento, la clase, el combate, el mito y la causa. La unión de los mismos es la potencia de la colectividad ansiosa de agregar al cine un destino superior al de la proyección incandescente. Pero el *démos* liberal, en vez de ser reconvertido por la crítica militante hasta agotarlo y exprimir su cinismo, reverbera en el discurso fílmico como una llama inapagable. Este sería un punto dramático siempre puesto en discusión: ¿cómo filmar con tecnologías colonizadoras, propias del sustrato capitalista occidental, el murmullo revolucionario de los indignados? En este plano el archivo no tendría la ventaja de proporcionarnos una verdad, más bien, el acceso a restos desprendidos del

orden con los cuales reescribir –sin éxito– los signos del mapa del tiempo:

> como cualquier escritura, el documento de archivo está abierto a cualquiera que sabe leer; no existe, pues, destinatario asignado [...] Además, el documento que duerme en los archivos es no sólo mudo sino también huérfano; los testimonios que oculta se separaron de los autores que los 'crearon'; están sujetos a los cuidados de quien tiene competencia para interrogarlos (Ricoeur, 2003: 221-222).

Los filmes de los años 1960 y 1970, registrados con el título de políticos y vanguardistas, no adquirieron una identidad compacta. Analizados desde la narrativa audiovisual, la mayoría recurre a cinco operaciones: a) *configuracional*, desarrollar un eje temático que ordena la totalidad de las imágenes en una performance de autor; b) *reflexiva*, centralizar el contenido y la forma fílmica en una tesis o juicio; c) *teleológica*, la historia está encadenada a un fin inevitable procesado por claves ordenadoras y explicativas; d) *perspectiva*, afirmación de un punto de vista global que afecta lo estético y ético del film; e) *didáctica*, construcción pragmática de un proceso a través de un discurso parenético.

La necesidad de diagramar el territorio e identificar las aberturas específicas de la vida social llevó a una estrategia de distinción que tenía diversos ecos: la etnicidad afrocaribeña; la pobreza urbana; la indolencia burguesa; el militarismo regional; la dependencia mediática; la insurgencia armada; la mitificación popular; el costumbrismo crítico y la propaganda extrartística. Estos ecos son parte de la alteridad cartográfica de un cine ubicado en diversos lugares de la topografía cultural de América Latina. Elaborar el archivo

de los "inferiores" es una movilización estético-política dispuesta a luchar, contra la empresa mediática, por el dominio del relato. La confrontación se da en lo técnico: reorganizar el dispositivo a fin de contribuir a una subjetividad crítica; en lo político: reinventar el acontecimiento como obra del pueblo; en lo estético: diseñar una poética comprometida con la epocalidad y los referentes perdidos. Las imágenes-archivo que la industria, la escuela y el estado impusieron como modelo etnográfico (Clifford, 1995), reiteradas por un cine ilustrativo y mercantil iban más allá de la entretención básica, introducían un decir esquemático-homologante que contribuyó a una *mirada panóptica colonial* (Zavala, 1992). La diferencia etnográfica quedó reducida a los estereotipos de una imaginación eurocéntrica,[6] que transfirió al cine el extenso arsenal de mitologías caníbales, documentadas por siglos de colonialismo. Desmontar el imaginario visual corporativo requería afirmar la existencia de un "otro" de la política y un "otro" del lenguaje fílmico. En esta doble operación excéntrica era posible dar territorio a unas identidades desfiguradas y clausuradas.[7] En la discusión teórica decolonial (Grosfoguel, 2007) se denuncia el proceso de reducción de la variedad de las culturas visuales latinoamericanas al esquema binario del eurocentrismo. Estas culturas visuales han sido "racializadas" por la *colonialidad del*

[6] En los documentos de las *Relaciones de Indias* se establecen asociaciones étnicas entre antropofagia y comercio. Ello implica que a los ojos imperiales, los indígenas que prestan buen servicio al intercambio comercial son humanos y dignos de abrazar la religión cristiana. En cambio, aquellos que se oponen a tratar con mercancías son belicosos, inhumanos y caníbales. Rodrigo de Figueroa y Jean de Léry son dos ejemplos de esta escritura teológico-mercantil.

[7] Jean-Louis Comolli podría considerarse el principal autor de un tipo de interpretación del cine donde las claves ideológicas –sobre todo sus artículos de Técnica e Ideología– establecen matrices de sentido al interior de géneros cinematográficos disímiles.

poder (Quijano, 1999) hasta el punto de circunscribirlas a un significante exótico e inferior. Desde la conquista se habría instalado, en América Latina, una *colonialidad del ver* (Barriendos, 2008) basada en el expansionismo imperial y el ocularcentrismo cartográfico-militar que descorporiza e invisibiliza a las poblaciones conquistadas, reduciéndolas a comunidades antropofágicas.

El cine político latinoamericano intenta construir una *escritura aurática* que garantice recuperar la lejanía visual de los invisibles. ¿Pero es urgente saber qué imágenes anticipan el rostro sin aspecto de una comunidad? El stock ideológico del archivo cinematográfico del periodo está disponible para crear imprecisiones formalistas o certezas manipuladoras. Afirmar su localización atada al consignismo o la ilustración partidaria, es suponer que la imagen ha logrado constituirse en un objeto de fácil traducción debido a que podemos definir su texto y contexto.

El pueblo consignado en la visualidad no se hereda, por lo mismo, carece de una ubicación definitiva en el archivo y retorna desde el depósito icónico para ser transportado, reciclado, virtualizado por un lenguaje que dicta varios pasados y obliga a una selección crítica. A causa de lo anterior, la posibilidad de imaginar a la comunidad en el archivo del cine político implica una *excepción cultural* (Stiegler, 1998) y una ficción política que requieren imaginar la existencia de algo "justo" después de la representación. Es la técnica, entonces, la que confiere presencia a la comunidad en la escritura política de las imágenes, pero lo exhibido es una selección de hombres y mujeres dados a un "sublime" monádico.[8] La excepcionalidad que representan implica

[8] Establecer la comunidad de la lengua –señala Cecilia Sánchez– es asear los contornos de lo inestable para dar trama a una patria genuina

despojarlos de historicidad biológica y cultural, de este modo, constituyen a la *especie* privilegiada que tiene el don de otorgar nombre a las cosas y sacarlas de su mutismo constitutivo. En una vertiente opuesta, la comunidad es irrealizable debido al singular nombre que porta impedido de abrazar a todos en la comunicación integral. Esta comunidad se deshace en un cine imperfecto que hace aflorar elementos de exterioridad, extrañeza, disimetría. La conciliación técnica entre historia y pueblo se traduce en impotencia, las imágenes pierden la capacidad de traspasar los confines de su propia visibilidad y la promesa de revelarnos el sello mágico de la unión termina en fantasía doctrinaria. Se trata de mostrar toda la carga de violencia civilizada escondida en la figura del *bien común*. El cineasta político encadena el tiempo a la mediación entre el pasado oprimido de los débiles y el presente igualitario de los ciudadanos, suponiendo una fusión histórica siempre protegida por la memoria y la lucha. La imagen sacraliza el terror modernista justificando su expansión como progreso y, a la vez, se angustia con el costo de indecibilidad que dicho progreso deja en los cuerpos como ilegítimo encargo. El cine pretende

y un sentimiento de integración. Desde Andrés Bello a José Martí, el discurso examinará bajo variadas inscripciones la naturaleza, la moral, el derecho, lo femenino y lo indígena a fin de ser catalogados y autorizados, tanto para ofrecer el orden ideal de los gramáticos o el paraíso funcional de los geógrafos. Lenguas heridas y prestadas conforman un sistema de clasificación idiomático que será usado como mecanismo de exclusión y jerarquización social. El cuerpo se somete a la escritura que lo modela, describe y acepta limpiando el verbo iletrado del vagabundeo, el sexo o la insubordinación. Escribir y ordenar se vuelven tareas claves del nacionalismo decimonónico y la modernización del siglo XX –cuya consistencia todavía nos afecta– dando a la razón civilizatoria el control sobre el movimiento político, la ciudad y las costumbres. Mayores referencias en "De Hispanoamérica a Latinoamérica: fraternidades, conflictos y olvidos de la lengua de la comunidad", Revista Atenea N° 497, Concepción, 2008.

superar la mueca de horror que guardan las vidas caseras, al trabajarlas en nombre de finalidades meritorias y llenarlas de un proceder renovador. Bien vale recordar con Simone Weil que la *simetría* y la *poiesis* también realizan el control y la violencia. El sujeto estético abriría lo bello en medio de la tosquedad urbana y ese acto lo distingue de patricios y plebeyos. Asimismo, la comunidad del cine triunfaría sobre la indecibilidad, al volver visible lo que se ha hundido en la lengua o se ha prohibido en el intercambio simbólico.

Las vanguardias cinematográficas en América Latina desarrollaron dos momentos de producción: uno negativo, articulado dentro de la historia general del modernismo estético, que relaciona destrucción formal y confrontación política con las garantías de sentido ofrecidas por la racionalidad burguesa y las estilísticas de buen vivir. Otro positivo, vinculado con la apropiación mercantil de los dispositivos experimentales por un sistema que se expande gracias a ellos y los solicita del arte. ¿Qué condiciones de producción son inasimilables por los artefactos de control cultural?; ¿Se logra evitar la apropiación desgastando los objetos artísticos o reemplazándolos por gestos, intervenciones o actos esporádicos sin continuidad? Preguntas de este tipo estuvieron en las disputas, en los manifiestos y en las polémicas del nuevo cine latinoamericano y tenían una clara intención cognitiva, ética y estética por generar una contra-hegemonía. De ella saldrían obras y problemas comprometidos con los despreciados y ausentes. Si el cine podía afectar la tradición de la memoria, desilusionar el cliché étnico, disolver la linealidad melodramática, educar a la mirada en la acción contestaria, impulsar el movimiento definitivo de lo venidero, entonces, se podía crear un "nuevo imaginario".

La filosofía radical nos dice que la comunidad no puede traducirse al léxico filosófico-político más que a costa de la

distorsión (Esposito, 2007). Quizás, el cine político tampoco pudo "liberar" al pueblo de la distorsión, sin embargo, no produjo sólo la publicidad maniquea de los desheredados sometidos a la imprudencia burguesa. ¿El proyecto estético cinematográfico podía dar lugar a una voluntad insurreccional capaz de proponer un pueblo más allá del fetichismo y la objetualidad?

Obras como *Ayer fue primavera* (1954) de Fernando Ayala; *O Cangaceiro* (1954) de Lima Barreto; *Noche vacía* (1964) de Walter Hugo Khouri; *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade; *¿Qué es la democracia?* (1971) de Carlos Álvarez; *Mecánica Nacional* (1971) de Luis Alcoriza o la peculiar cinta *La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez describieron los consensos políticos, culturales y estéticos como coartadas de la abyección: donde las imágenes idílicas, naturalizadas e indiscutibles de la subjetividad liberal defendían una comunidad escópica garante de la propiedad privada. Sin embargo, el *otro abyecto* en vez de ser tratado como un héroe ético, era examinado en la devastación, el sarcasmo carnavalesco, en la nulidad de su resistencia, en la cojera del colectivismo agitador, en la marcha forzosa hacia la deuda impagable:

> Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia, que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los fervorice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen 'mala conciencia', conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antiimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a

> emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida (Birri en Velleggia, 2009: 259).

La Hora de los Hornos (1968),* cargada de explícitos discursivos y metáforas literarias supone un acto de fundación donde el pensamiento político viene a realizarse visualmente en la "hora" de los oprimidos. Montar la historia a través de collages, ensambles y yuxtaposición de créditos, carteles y consignas es darle *positividad* a un otro ocluido: por fin el desheredado encuentra la fortuna en la imagen, ésta lo defiende o lo protege del flujo inconsciente de la comunicación domesticada. El colonialismo es interpelado con una autoría libertaria porque el cine une, recorta y reposiciona las categorías, a fin de cuestionar las escenas de mando. "Hay un nexo estrecho y vinculante entre orden y representación, en el sentido de que la representación –en todas sus posibles variedades– es siempre del orden" (Esposito, 1996: 20-21). Desobedecer las reglas de composición documental, alterar la unidad discursiva,

* El filme fue presentado en la IV Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (Italia). Está dividido en tres partes: a) *Neocolonialismo y Violencia*, b) *Acto para la Liberación*, subdividido en dos momentos: *Crónica del Peronismo* (1945-1955) y *Crónica de la Resistencia* (1955-1966); finalmente, c) *Violencia y Liberación*. El documental muestra la historia de América Latina como una sucesión de dominios coloniales, comenzando con España, siguiendo con Inglaterra y finalizando con Estados Unidos. La proyección del film era interrumpida para alentar el debate en el público y, además, sugería que los grupos militantes adaptaran el material según sus necesidades ideológicas, por esta razón existen al menos 10 versiones con ediciones distintas. En algunas, la imagen del Che Guevara muerto es sustituida por la de Juan Domingo Perón. Basado en los postulados del *Tercer Cine* de carácter colectivo, participativo y social se rechaza la autoría individual.

privilegiar la sucesión de signos, mezclar diferentes niveles de audio y sonido tienen una tarea: salvar el ethos justicialista y metamorfosearlo en un destino americano. Detener la parálisis del imaginario colectivo reivindicando las luchas históricas; subvertir la *iconicidad fetichizada* de la industria capitalista (Grüner, 1996) con la polisemia de un género cinematográfico difícil de clasificar; proponer un montaje híbrido de realismos y alegorías críticas defendiendo una historicidad sin institución, hacen de la obra de Fernando Solanas y Octavio Getino un *palimpsesto* y una *aporía*.

El film es una superficie reinscrita, una y otra vez, por diversas fuerzas de continuidad y ruptura jalando los tiempos en direcciones feroces. El colonialismo, el nacionalismo, el populismo inventan pueblos instrumentales sin huella, fáciles de sustituir, de acuerdo a la ocasión, por discursos de unidad o futuro. A la vez, América Latina es un espectro sometido por las pautas del capital y la expoliación, conducido por elites dependientes y europeizantes que aspiran a crear territorios propios, auténticos. ¿La comunidad nace de la borradura constante y la tragedia irresoluble? ¿Cuál es la operación de vanguardia de este material, más allá del metraje encontrado, la costura de temporalidades opuestas, la epifanía peronista? Acaso ¿es hacer evidente la doxa usada por el cine comercial que destruye la episteme de la polis?

La Hora de los Hornos (1968) se hace cargo del fetichismo político de la visualidad colonial-moderna instalada en el consumo, pero la atraviesa hasta las últimas consecuencias con la finalidad de convertir la narración fílmica –al estilo del mejor ideario marxista– en un régimen de valor de cambio simbólico. Existe el aura proletaria, básica y escondida, hecha en suburbios, huelgas y golpizas. De

esta manera el filme elabora su propio mito, es decir, hay una estrecha implicancia entre la forma vanguardista y el contenido político y es, justamente, la forma propuesta la que establece la comunidad imaginada y da respuestas a la misma desde contenidos autoproducidos. El proyecto, entonces, no subordina la intención estética, por el contrario, hace de ella el presupuesto definitivo que anula la posibilidad de pensar otra historicidad. Así, funciona un cine de la totalidad donde la lucidez heroica es un dato de época. Sin embargo, lo más sugerente y contradictorio de la cinta es proponer una justicia popular única, que emana de la "conciencia" de la heterogeneidad iconográfica latinoamericana.

> El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla o un cine-acto [...], opone, ante todo, al cine industrial un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine-acto [...]; a un cine de destrucción, uno de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros [...] La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que aporten a la descolonización colectiva (Orell, 2006: 90).

Los archivos culturales del *nosotros*

El intento por comprender las operaciones estético-discursivas del cine político latinoamericano traduce dos problemas recurrentes. El primero, ya indicado en páginas anteriores, es: no hay comunidad que pueda sustancializarse en la imagen, concentrarse en ella y mantener un vocablo positivo y claro. Por el contrario, lo visual tiende a conformar un *pueblo justo* –ahí donde éste falta– rellenando las fisuras con materiales unívocos (cuando el objeto es confundir a la multitud con su metáfora estatal). En este caso, la heterogeneidad semántica e icónica es reemplazada por un conjunto de aseveraciones, normas e ideales naturalizados. Asimismo, una línea crítica –ajena a las retóricas de la publicidad totalizadora– tiende a romper en la imagen la ilusión referencial de un *pueblo unitario*, desordena el ego patriótico, proletario o teológico al exhibir las crisis identitarias como el devenir propio de la multiplicidad.

La reducción de los imaginarios a fórmulas iconográficas felices y estables es la resultante de una *escopía neocolonial* a resistir.[10] En vez de celebrar un *pueblo puro*, se acentúan las contaminaciones, mediante un proceso heurístico de tesis no formalizadas que cuantifican el contenido, la escritura fílmica y la temporalidad en gramos de

[10] Son conocidos los ejemplos sobre la subordinación etnográfica que el cine impone. Desde *Hi Lo Broadway* (1933), *Swing Time* (1936) de George Stevens, *Babes in Arms* (1939) de Busby Berkeley hasta *Windwalker* (1981) de Kieth Merrill, *Ethnic Notions* (1987) de Marlon Riggs, *Indiana Jones y la calavera de cristal* (2007) de Steven Spielberg, la apelación al estereotipo negro, latino y amerindio mantienen una incorruptible frecuencia. Sin olvidar las autorepresentaciones esquemáticas del cine nacionalista latinoamericano de los años 1940 y 1950 donde la elite vive en el Estado, la clase media en la sociedad y el pueblo en la nación.

reflexión crítica y posicionamiento ideológico. Descolonizar las imágenes es sabotear el texto epidíctico (elogioso y adulador) de una sociedad, grupo o pensamiento imposibilitado de hablar desde el abismo, la fractura o el desencanto. Contrariar la comunidad traducida a restos de sentido o albergues conceptuales (donde gobiernan los giros idolátricos, las manipulaciones ascéticas y las ceremonias despersonalizadas) invita a desarticular una *mitopoiesis* fundada en un inicio pre-sígnico.

El segundo problema se refiere a la teatralización de la soberanía. El ejercicio del dominio público llevado a cabo por hombres excepcionales, es una dramatización destinada a inmovilizar las alternativas de cambio. Implica levantar arquitecturas míticas y racionalismos jurídicos que escolten un poder excedido y entreguen los cuerpos a las representaciones del orden inmanente. Las imágenes de la soberanía tienen rasgos definitivos, contornos muy bien delineados. Libres de asperezas y sinuosidades dibujan una voluntad misteriosa afincada en un don compartido. El pueblo soberano es dueño de un territorio y cuando no lo posee, la soberanía misma es la desposesión de la identidad. Una parte del cine político latinoamericano homologa estas cuestiones en torno a la lucha por la tierra, y el acto de la ocupación del suelo se entiende como emancipador. En los filmes de los años 1968 al 1973, por ejemplo, contextualizados por reformas agrarias, la recuperación geográfica del terreno es idéntica a la restitución antropológica del sujeto. Una especie de causalidad narrativa unifica la materia con la sustancia, sin cuestionar la mecanicidad del efecto. La transgresión ética del oprimido es presentada como el retorno de la justicia: entrega del bien a su legítimo donante. La soberanía es construida, entonces, mediante la cita realista, el encuadre desmitificador, la denuncia clasista donde

hombres y mujeres encuentran la oportunidad de ingresar a lo sensible y repartir la identidad. Hay una yuxtaposición, sin alternativas, entre poder y sufrimiento, que siguiendo un inconsciente hegeliano plantea que: "sólo el señor puede conocer el sentido de la historia del siervo. Pero recíprocamente sólo el siervo encarna, en su propia historia, la verdad del señor" (Esposito, 1996: 86).

En la manifestación negativa de un siervo que ya no sirve al reconocimiento propio del amo, se expresa la desenajenación autoafirmativa. Regresando a sí mismo, el sujeto logra entender su epocalidad y participar en la confección de un nuevo contenido. El cine militante con sus exhibiciones semi-clandestinas, intenciones pedagógicas y transferencia didáctica de recursos, espera reparar la subjetividad herida de aquellos recluidos en el temor, la sumisión y la muerte.

Siguiendo una lógica representacional verista, el cuerpo expresa la autodeterminación en una abigarrada constelación político-cultural: banderas, desfiles, cotidianeidad describen el hogar de un *hombre nuevo*. *Amuhuelai-Mi* (1972) de Marilú Mallet; *No nos trancarán el paso* (1972) de Guillermo Cahn; *Nutuayin Mapu* (1971) de Carlos Flores; *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) de Raúl Ruiz, sintetizan el iluminismo político, la filantropía social y una narrativa icónica de contornos ambiguos entre vanguardismo y realismo.

La imposible comunidad

En los formatos decantados de estas películas nace una práctica visual, una enciclopedia casuística de objetos, espacios y textos anunciando la soberanía fracturada de quienes no se identifican con el Estado o la Sociedad, pues

la finalidad de estas pequeñas muchedumbres es la separación radical, la destitución de un orden inmerso en el pensamiento que lo niega. La comunidad muestra la señal de una ausencia abierta en el plexo de la imagen y el cine político, supone rodarla en la testimonialidad cerrada de una proyección aurática. Organiza máquinas de identidad, pero éstas no siempre logran contener lo que hablan. A veces, las imágenes trasladan contenidos certeros a zonas de imprecisión y caducidad, las subjetividades transitan de un relato uniforme al descuido pulsional y el contenido educativo subvierte el verbo normalizador. *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971) de Gerardo Vallejo[11] y el corto *Revolución* (1963) de Jorge Sanjinés[12] destituyen un naturalismo miserabilista por un populismo trágico al diseñar un montaje donde lo abstracto musical y emotivo escópico, sintetizan una filmación de contenidos y efectos sensoriales nunca dispuestos a llenarse de totalidad. Gerardo Vallejo, por ejemplo, mantiene al personaje central en un primer plano austero y evita la ilustración de la realidad social con la escena degradada. Por su parte, Jorge

[11] Entre 1968 y 1971, Gerardo Vallejo convivió con una familia campesina tucumana, integrada por Ramón Gerardo Reales y sus hijos Ángel, Mariano y Pibe. El filme, dividido en dos partes, presenta en la primera las reflexiones del anciano trabajador azucarero y, en la segunda, la vida política y militante del hijo llamado Pibe. Es un documental disruptivo que mezcla elementos reales y de ficción imposibilitando una lectura de denuncia simple, proponiendo la superposición de materiales fílmicos que acentúan una realidad descarnada mediante la desarticulación de la referencialidad directa.

[12] Es considerada una pieza fílmica fundacional del cine experimental boliviano. Hecha de fragmentos de pietaje (material de película ubicado según su longitud en pies y fotogramas), esta obra resulta extraña para la época, pues intenta conciliar algo inaceptable para las tradiciones burguesas e izquierdistas ilustradas: indigenismo y vanguardismo.

Sanjinés reconoce en la velocidad visual un poderoso mecanismo de atención basado en un material político acumulativo. En los dos casos, campesinos e indígenas dejan la protuberancia antropológica y alcanzan la posición de testigos y protagonistas. La cita cinematográfica los introduce en la dinámica fílmica y ellos reenvían el filme hacia un lugar, más allá del costumbrismo o la caridad humanista. Gobiernan un espacio intertextual confeccionado por la cámara, el contexto y la memoria donde el acontecimiento nunca llega a consumarse.

La comunidad y la soberanía no tienen una visualidad y sonoridad justificadas, cada una es incesante examen y diletantismo amargo. Sin embargo, la búsqueda de un lenguaje político que depare, a hombres y mujeres, la luminosidad y el drama del reconocimiento ha sido un eje productivo de la realización cinematográfica latinoamericana de las décadas sesenta y setenta. La paradoja es la configuración de un campo fílmico que intentaba abrir las celdas epistémicas de la visualidad corporativa y, a la vez, encerrar en un retrato envolvente y único la disparidad histórica de los invisibles. Las figuras de lo popular y lo soberano fueron recortadas de un mapa dibujado por la tradición eurocéntrica y el nacionalismo; el afán por separar de la cartografía simbólica del poder ambos objetos constituía, de por sí, una vanguardia que no debía justificarse mediante una defensa cerrada de la autonomía, al contrario, el guiño era abrir la operación estética a las formas distanciadas, oprimidas y despreciadas por la educación y el consumo. Las prácticas fílmicas debían investigar contextos y revelar personajes inéditos, proponer interpretaciones históricas coherentes en las que pudiera entenderse el funcionamiento de los mecanismos de opresión e identificar las armas con que enfrentarlos. Fundar un campo visual propio, libre

de las herencias estructurales dejadas por la empresa neocolonial. En suma, inventar una contra-cultura.

El cine político trabajó con dos negatividades y el resultado todavía es un dilema en la cultura del capitalismo. Abre un hiato entre la noción de obra –que intenta coincidir consigo misma– y el efecto concientizador destinado a provocar la negación de la apatía. La lógica narrativa de la filmografía analizada supone una alteración del sistema referencial: introduce una cita incómoda en la estructura clásica del discurso y pretende recuperar un segmento de realidad indisciplinado, perdido para las mímesis didácticas y las convicciones doctrinarias. Sin embargo, estos filmes mantienen un pacto con el fracaso, y es ahí donde radica su autenticidad. La *comunidad* y la *soberanía* son tratadas como existencias empíricas ultrajadas, cuya vestimenta pletórica es un subterfugio de la vacuidad. Revertir el eco conmiserativo, sea derechista o izquierdista, es desviar la contingencia de la obviedad mediática que administra los deseos de un pueblo. En cierta medida el cine político latinoamericano trataría a la comunidad y la soberanía al modo de una "integración no-regresiva de las divergencias" (Adorno, 2004: 27) y mediante un acto de refutación implícita de la gobernabilidad, revocaría la violencia infringida por ésta mediante la emancipación de los muchos de un presente confinado en la deuda y la muerte. El cine político intenta volver idénticas las heridas de la comunidad con las virtudes de la soberanía en el flujo fílmico. En contra del vínculo productivo entre conservación y sacrificio establecido por el capitalismo en los rituales de la visualidad económica, la vanguardia "aspiraría" a desconstruir en el plano de lo estético (desplazamiento del lenguaje) y lo político (deslegitimación institucional) el vínculo citado. Si el propósito es salir del ámbito de la cultura burguesa humanista

llena de sutilezas y aprecios por la jerarquía, la distinción y la singularidad, parece urgente recurrir a otro imaginario, o al menos inutilizar el existente denunciando la sobrexposición feroz de un control técnico-artificial.

El cine de género –dirá el cineasta militante– traduce a la mercancía y justifica su existencia mediante un modelo productivo de reflejos múltiples: cada imagen fílmica, al modo de un espejo, refleja el capital invertido en ella. Los personajes y las acciones vienen determinados por el flujo especulativo de la inversión y exponen una abstracta idea de orden inmodificable. La universalidad de los modelos atrofia la verdadera distinción, que tanto defiende la burguesía y oculta, además, a las comunidades castigadas por esa misma universalidad. Un cine de la militancia debe, entonces, inventar otro sistema de producción donde los espejos del capital se quiebren ante la emergencia de multitudes emancipadas. Bajo este supuesto es creíble la posibilidad de hacer una cinematografía crítica en lo formal y narrativo. Al amparo de esta figura se defendió la actualización radical del acontecimiento de la mayoría, ahora, llegando en el detalle de la imagen. Sin embargo, la condición ilativa de lo visual dejó incompleta esta promesa no por falta de esfuerzo, sino porque "la soberanía es el objeto que siempre se escapa, que nadie ha aferrado y que ninguno aferrará, por la razón incontrovertible de que no nos está permitido poseerla como un objeto, aunque estemos obligados a buscarla" (Bataille, 2004: 148); o bien, porque en la comunidad:

> los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar. No encuentran sino ese

> vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos (Esposito, 2007: 31).

La comunidad entendida como utopía visual –en el cine latinoamericano– no pudo realizarse bajo los formatos de una militancia barroca (exceso de forma y discurso) debido a la ausencia de un pueblo final; en cambio, se encontraron disímiles individuos repartidos por un horizonte de catástrofe y desrealización. De este modo, los invisibles –aunque no perduraron en la imagen– agregaron a ésta una historicidad contradictoria hecha con los retazos de un acontecimiento absurdo y épico: un lugar sin destino y un porvenir en combate.

> Era un momento de provecho, en que la primavera se hacía sentir entre las cumbres, cuando coincidíamos allí todos en el poblado antes del almuerzo; una comunidad improvisada y ociosa, libre de trabas, que podía olvidarse por unas horas del proyecto de asedio a las ciudades [...] A esa hora luminosa, casi parecía que sobreviviríamos [...] Y cada cosa parecía encajar repentinamente en su sitio, cada nube la justa y cada pajarito necesario en los cielos o en alguna arboleda próxima. Tan solo parecía faltarnos Dios a esa hora resplandeciente y benévola, para guiñarnos su único ojo desde las alturas. Para decirnos que todo iba bien y darnos a entender su resuelta complicidad con nuestros esfuerzos, con los de todos sin excepción (Collyer, 1995: 164-165).

BIBLIOGRAFÍA

ADAMSON, Walter, *Avant-Garde Florence: from Modernism to Fascism*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993.

ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.

AGAMBEN, Giorgio, *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

———, *La comunidad que viene*, España, Pre-Textos, 1996.

ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

ARTAUD, Antonin, *El cine*, Argentina, Alianza, 1964.

BARRIENDOS, Joaquín, "Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias", en *Trasversal*, junio 2008. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>.

BATAILLE, Georges, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2008.

BENJAMIN, Walter, *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Ediciones Arcis-Lom, 1996.

———, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

BIGNAMI, Eduardo, *Notas para la polémica sobre el realismo*, Argentina, Editorial Galerna, 1969.

BREA, José Luis, *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, España, Ediciones CENDEAC, 2007.

BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.

BUCK-MORSS, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2005.

BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, España, Cátedra, 1991.

CADAVA, Eduardo, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Santiago de Chile, Palinodia, 2006.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, España, Tecnos/Alianza, 2003.

CANGI, Adrián, "Cantos del pueblo. Imágenes del mundo", en revista *La Fuga*. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/cantos-del-pueblo/357>.

CLIFFORD, James, *Dilemas de la cultura*, España, Gedisa, 1995.

COLLYER, Jaime, *Cien pájaros volando*, Santiago de Chile, Planeta, 1995.

COLOMBRES, Adolfo, *Cine, antropología y colonialismo*, Argentina, Ediciones DelSol-Clacso, 1985.

CRARY, Jonathan, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, España, Arena Libros, 2002.

_______, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, España, Paidós, 1987.

DE LOS RÍOS, Valeria, *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2011.

DÉOTTE, Jean-Louis, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Editorial Metales Pesados, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2006.

ELENA, Alberto, *Los cines periféricos*, Barcelona, Paidós, 1999.

ENAUDEAU, Corine, *Las paradojas de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

ESPOSITO, Roberto, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

_______, *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires, Katz, 2006.

______, *Bios. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

______, *Confines de lo Político*, Madrid, Trotta, 1996.

FLORES, Silvana, "Sujetos en la historia: El Nuevo Cine Latinoamericano y la frontalidad del discurso", en revista *Perspectivas de la Comunicación*, vol. 4, N° 2, Temuco, Chile, Universidad de la Frontera, 2011.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, España, Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel, "El Ojo del Poder" [Entrevista con Michel Foucault], en *Bentham, Jeremías: El Panóptico*, Barcelona, La Piqueta, 1980.

GALENDE, Federico, *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*, Santiago de Chile, Palinodia, 2012.

GÁRATE, Miriam, "Películas de papel/crónicas de celuloide acerca de João do Rio, Alcântara Machado y Alberto Cavalcanti", en Wolfang Bongers (ed.), *Prismas del cine latinoamericano*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2012.

GETINO, Octavio y Fernando Solanas, *Cine, cultura y descolonización*, México, Siglo XXI Editores, 1973.

GIL OLIVO, Ramón, "El nuevo cine latinoamericano (1955-1973). Fuentes para un lenguaje", en Revista *Comunicación y Sociedad*, México, N° 16-17, septiembre-abril 1992-1993.

GODARD, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, España, Seix Barral, 1971.

GRIFFIN, Roger, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, España, Akal, 2010.

GROYS, Boris, *Obra de arte total Stalin*, España, Pre-Textos, 2008.

GUASCH, Anna María, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

HONNETH, Axel, "Comunidad. Esbozo de una historia conceptual", en Revista *Isegoría*, España, N° 20, 1999.

IMBERT, Gérard, *Cine e imaginarios sociales*, España, Cátedra, 2010.

JAY, Martin, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Argentina, Paidós, 2003.

KERMODE, Frank, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 2000.

KING, John, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, Colombia, Editorial Tercer Mundo, 1994.

LACOUE-LABARTHE, Phillipe y Jean-Luc Nancy, *El mito nazi*, Barcelona, Anthropos, 2002.

LACOUE-LABARTHE, Phillipe, *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*, Madrid, Arena Libros, 2002.

LEDO, Margarita, *Del Cine-Ojo a Dogma 95*, España, Paidós, 2004.

LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*, España, Océano, 2011.

LINARES, Andrés, *El cine militante*, Madrid, Castellote Editor, 1976.

LUELMO JAREÑO, José María, "La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica", en Revista *Escritura e Imagen*, Madrid, Vol. 3, Universidad Complutense, 2007.

LUSNICH, Ana Laura, "Reivindicaciones y luchas obreras en el cine argentino", en Javier campo y Christian Dodoro (compiladores), *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Argentina, Ediciones Nuestra América, 2007.

MICHAUD, Eric, *La estética nazi. Un arte de la eternidad*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

MOSSE, George, *La nacionalización de las masas. Simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

NANCY, Jean-Luc, *La comunidad enfrentada*, Buenos Aires, La Cebra, 2007.

_______, *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Lom/Arcis, 2000.

ORELL GARCÍA, Marcia, *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, 2006.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo, "Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad", en Galvano Della Volpe (et al.), *Problemas del Nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971.

PAXTON, Robert, *The anatomy of fascism*, Nueva York, Alfred A. Knopf Ed., 2004.

PLESSNER, Helmuth, *Los límites de la comunidad*, Madrid, Siruela, 2012.

PORTON, Richard, *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*, España, Gedisa, 2001.

PRENDEVILLE, Brendan, *El realismo en la pintura del siglo XX*, Singapur, Ediciones Destino, 2001.

QUIJANO, Aníbal, "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina", en Castro-Gómez, Santiago, Guardiola-Rivera, Oscar, Millán de Benavides, Carmen (Eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1999.

QUINTANA, Ángel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acantilado, 2003.

RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

______, *En los bordes de lo político*, Buenos Aires, La Cebra, 2007.

______, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, España, Paidós, 2001.

RICOEUR, Paul, *La Memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

______, *Tiempo y narración*, Tomo I, España, Siglo XXI Editores, 2003.

RINCÓN, Carlos, "Metáforas y Estudios Culturales", en *Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Mabel Moraña (Ed.), Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001.

ROBERTS, David, *The Totalitarian Experiment in the Twentieht-Century*, Nueva York, Routledge, 2006.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004.

SANJINÉS, Jorge, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI Editores, 1980.

SFEZ, Lucien, *Técnica e ideología. Un juego del poder*, México, Siglo XXI, 2005.

SKIDAN, Aleksandr, "Algunas tesis respecto a la politización del arte – I", en *Criterios*, disponible en línea: <http://www.criterios.es/pdf/chtodelatskidantesis.pdf>, 2007.

STIRNER, Max, *El único y su propiedad*, Buenos Aires, Libros de Anarres Ediciones, 1976.

TAGG, John, *El peso de la representación*, España, Editorial Gustavo Gili, 2005.

TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Editorial Puntosur, 1991.

TZVI, Tal, *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*, Argentina-Israel, Ediciones Lumiere, 2005.

VELLEGGIA, Susana, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, Argentina, Editorial Altamira, 2009.

VV.AA, *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969.

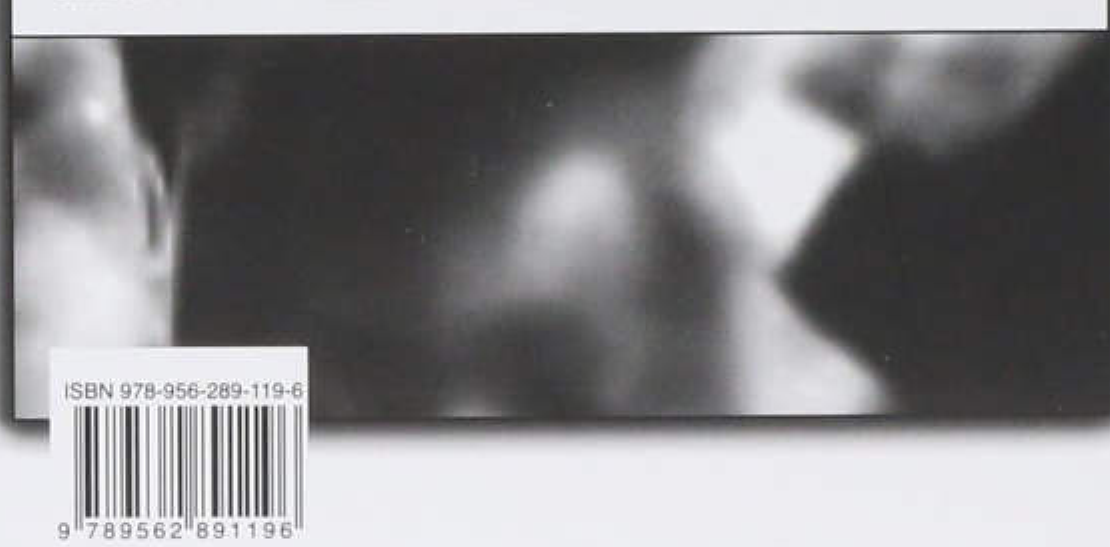
ZAVALA, Iris, *Discursos sobre la "invención" de América*, Ámsterdam, Editorial Rodolpi, 1992.

ZUÑIGA, Rodrigo, *Estética de la demarcación. Ensayo sobre el arte en los límites del arte*, Santiago de Chile, Ediciones del Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2010.

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de diciembre de 2013, en los talleres de Salesianos Impresores S.A., Santiago de Chile. Se tiraron 1.500 ejemplares.



El presente ensayo explora las articulaciones semánticas, políticas y estéticas del concepto de comunidad a través del análisis crítico que le imponen las imágenes cinematográficas. Las vanguardias artísticas y el realismo cinematográfico, en el intento de organizar una reflexividad política de lo visual en América Latina, evidencian desplazamientos, descalces y aporías en el acontecer visible de la comunidad. De tal modo, en el contexto fílmico latinoamericano de los años 1960 y 1970, la comunidad interpela la posibilidad de un cine político a partir de las siguientes interrogantes: ¿qué imágenes pueden validar al pueblo ocurriendo más allá de la población económica? ¿El cine imagina ese lugar, después de la fábrica, donde el movimiento fílmico y el movimiento social traman desenlaces inesperados a los de la producción? ¿Puede hacerlo si su tecnicidad es la misma que se usa para la desaparición de los rastros existenciales de los otros? Precisamente, *El ojo mecánico* trata de los cuerpos y la conciencia de los otros, de las materialidades sensibles y las categorías políticas, de las tensiones infinitas que atraviesan los repartos de identidad y las esperas de visibilidad, finalmente, de una escritura política de las imágenes entendida como una dotación reveladora que permita al ojo recoger la inmaterialidad del mundo, exponer la crueldad de su existencia y liberar a las prácticas sociales de la sumisión a lo idéntico.



ISBN 978-956-289-119-6

9 789562 891196